الفن والمجتمع
عبر التاريخ

الجزء الأول

تأليف / أرنولد هاوزر

ترجمة دكتور / فؤاد زكريا

تليفاكس: ٥٤٧٧٤٣١/٠٣ الاسكندرية

الفـــن والمجتمـع
عـبر التـــاريخ

الجزء الأول

تأليف

أرنـولـد هـاوزر

ترجـمة

د. فـؤاد زكريـا

الطبعة الأولى

٢٠٠٥ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجـزء الأول

الناشـــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديـد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الأول
المؤلـــــف: أرنولد هاوزر - ترجمة د. فـؤاد زكريا
رقـم الإيـداع: ١٦٥٢٨ / ٢٠٠٤ م
الترقيم الدولى: 8 - 507 - 327 - 977

لـن أكـون مـبالغاً إذا قلـت أن هـذا الكـتاب عـرض شـامل لـتطور الحـياة الإنسـانية، ولـيس تاريخا اجتماعياً للفن فحسب، كما يدل عنوانه. ذلك لأن المؤلف لا يقبل عـلى الإطلاق أية نظرية تذهب إلى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلى الخاص، دون تدخل أية عوامل تنتمى إلى مجال خارج عنه. فهو يحرص دائماً على الربط بين الفـن ومـا يسـميه "بالعـامل الاجـتماعى"، الـذى هـو فـى واقـع الأمر عامل اقتصادى وسياسـى وثقـافى وتاريخى فى آن واحد. بل أن حرصه هذا يبلغ حداً يجعله يكرس للإطار الاجتماعى الذى يظهر فيه أى اتجاه فنى بعينه، حيزاً يفوق بكثير ذلك الذى يكرسـه لوصـف هـذا الاتجـاه ذاته، وإن كان يوفى هذا الوصف الأخير حقه بقدر ما تسـتطيع الكـلمات أن تعبر عن روح الأعمال الفنية وتنقل الصور المحسوسة إلى معان ذهنية تصورية.

ففـى هـذا الكتاب إذن يقدم إلينا المؤلف تاريخ الفن على أنه جزء من التطور العـام للبشـرية- ذهـناً وجسـماً- وهـو التطور الذى يستهدف به الإنسان حياة أفضل عـلى الـدوام. ومعـنى ذلـك أن المؤلـف قـد اتخـذ من الفن موقفاً محدداً، يختلف عن موقـف كـثير مـن مؤرخـى الفـن وشراح الأعمال الفنية: فهو لا يكتفى بإيضاح طبيعة الفـن مـن خـلال الفـن ذاتـه، وإنمـا يـنظر إلى الفـن داخـل إطار أوسع- إطار الحياة الاجتماعـية والحضـارة الإنسـانية فـى عمومهـا. وإذا كـان بعـض الشراح يتصورن أن إدخـال عوامـل خارجة عن مجال الفن عند شرح اتجاه أو عمل فنى معين، هو خطأ مـنهجى أساسى، فإن مؤلف هذا الكتاب يدافع- على عكس هؤلاء الشراح- عن هذه الـنظرة إلى الفـن داخل سياقه الاجتماعى والحضارى الأوسع، ويرى أن هناك عناصر معيـنة فـى العمـل الفـنى لا يمكن أن تفهم فهماً داخلياً بحتاً، وأن شخصية الفنان. والظـروف الفـردية الـتى مـر بهـا، لا يمكـن أن تكون- على أهميتها الكبرى- كافية لـتقديم تفسير كاف لظهور واختفاء اتجاهات فنية معينة، وللارتباط الواضح بين تلك الاتجاهات والعناصر الأخرى للحياة الاجتماعية، السائدة فى العصر الواحد.

ولكـن، عـلى الـرغم من أن المؤلف قد اتخذ من فكرة الأصل الاجتماعى للفن قضـية أساسـية، وجعـلها محـوراً لكـتابه بأكملـه، فإنـه لا يدافع عن الفكرة إلى حد

التعصب، وإنما يدرك حدودها ويحرص على التنبيه إليها. وهذا ما يفرق بينه وبين كثير من المدافعين عن هذه الفكرة، الذين يحاولون تطبيقها قسراً حتى في الحالات التي لا توجد فيها أدلة أو شواهد تكفي لإثباتها، فتراهم يتعسفون في التفسير والتأويل رغبة منهم في إدراج كل ظاهرة فنية منفردة ضمن الإطار العام لتفكيرهم. ولا يفعل المؤلف ذلك لضعف في إيمانه بضرورة تفسير الفن تفسيراً اجتماعياً، وإنما ترجع الحدود التي فرضها على التفسير الاجتماعي إلى سببين: أولهما نقص المعلومات المتجمعة لدينا عن فترات تاريخية معينة. ذلك لأن مثل هذا التفسير يقتضي إحاطة بعناصر واسعة في الحياة الاجتماعية لأي عصر من العصور، فإذا لم تكن هذه العناصر متوفرة لدينا، كان من السهل أن تؤدي قلة المادة المتاحة إلى الوقوع في أخطاء أو الإتيان بتفسيرات متناقضة يدعي كل منها أنه هو الذي يضع الاتجاه أو العمل الفني في إطاره الاجتماعي الصحيح. أما السبب الآخر فهو الازدياد المطرد في تعقد المجتمعات البشرية: فالتفسير الاجتماعي للفن ينجح إلى أبعد حد في حالة المجتمعات البدائية البسيطة، ولكن كلما تعقدت المجتمعات البشرية، قل الارتباط المباشر بين الفن والظروف الاجتماعية المحيطة به، وأصبح الأصل الاجتماعي للفن أكثر غموضًا، أو بعبارة المؤلف نفسه: "كلما ارتفع مستوى الثقافة التي ندرس فنها ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الأصل الاجتماعي الذي ترتبط به. وكلما ازدادت، في عصر ما، عظمة فن معين، أو أسلوب معين، أو نوع معين، ازداد طول الفترات التي يسير فيها التطور وفقاً لقوانين داخلية مستقلة خاصة به، دون تأثر بالتقلبات الخارجية. وكلما طالت هذه المراحل المستقلة، ازدادت صعوبة إيجاد تفسير اجتماعي للعناصر المنفردة في ذلك الكل المعقد الذي يكونه النوع الفني موضوع البحث". (ج أ، ص ٢٥ من الأصل الانجليزي).

ولو فكرنا في الأمر بشيء من التعمق لا تضح لنا أن كلا من السببين السابقين يعمل ضد الآخر. فنقص المعلومات أو المادة التاريخية المتوافرة لدينا يشتد كلما كان العصر أوغل في القدم، وبذلك يصبح التفسير الاجتماعي أصعب كلما ازداد العصر قدماً. ومن جهة أخرى فإن المادة التاريخية تزداد توافر كلما كان العصر أقرب إلينا. بحيث يمكن القول، من هذه الزاوية، أن التفسير الاجتماعي للفن يغدو أيسر

كلما كان العصر أقرب إلينا. ولكنا نلاحظ، فى مقابل ذلك، أن العصور تزداد تعقداً كلما كانت أقرب عهداً، وبذلك ينطبق عليها ما جاء فى الاقتباس السابق، من أن الاتجاهات الفنية يصبح لها، فى المجتمعات المعقدة، نوع من القدرة الباطنة على السير التلقائى، غير متأثر إلى حد ما بالظروف الخارجية. وبعبارة أخرى، ففى حالة العصور القديمة، تؤدى بساطة البناء الحضارى للعصر إلى جعل التفسير الاجتماعى أيسر، ولكن قلة المادة التاريخية المتخلفة لدينا عن هذه العصور السحيقة فى القدم تجعل كل نتيجة تنتهى إليها مجرد تخمين بحت، ويصبح من الممكن نتيجة لذلك تأويل الظاهرة الواحدة بطرق مختلفة كل الاختلاف. أما العصور الأقرب عهدا، التى تتجمع لدينا عنها المعلومات التاريخية بوفرة، فإن تعقدها الشديد، والحياة الذاتية التلقائية التى تكتسبها الاتجاهات الفنية فيها، يزيدان على الدوام من صعوبة إيجاد تفسير اجتماعى لها. وليس معنى ذلك أن يدب اليأس فى نفوسنا من إمكان الاهتداء إلى تفسير اجتماعى للفن، وإنما أردت من التنبيه إلى هذه العوامل المتعارضة، التى يبطل كل منها تأثير الآخر، إلى أن أبين ضرورة توخى الحذر الشديد عند الإتيان بتعليلات اجتماعية للظواهر الفنية، وهو حذر تحتمه الروح العلمية السليمة. ويبقى بعد هذا كله أن هذه التعليلات ممكنة وميسورة للباحث المدقق — وما هذا الكتاب الذى نقدم هاهنا ترجمته سوى برهان مفصل على صحة هذا الحكم.

ولعل من أوضح مظاهر الحذر لدى المؤلف اعترافه بأن الأسباب الاجتماعية الواحدة قد تؤدى أحيانًا إلى نتائج متعارضة فى ميدان الفن. فهو يلاحظ، على سبيل المثال، أن التقدم فى الصناعة أدى، فى حالة حضارة كريت القديمة، إلى نوع من النمطية فى الفن، بينما أدى عند اليونانيين القدماء إلى تجنب خطر التوحيد والنمطية، ويعلق على ذلك بقوله: "ولكن كل ما يثبته ذلك هو أنه لا يتعين أبدًا، فى تاريخ الفن، أن تؤدى نفس الأسباب إلى إحداث نفس النتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عددًا من أن يتسنى للتحليل العلمى وصفها بطريقة جامعة مانعة". (نهاية الباب الثانى) كذلك فإنه، بعد تمجيده للفن الأثينى، يعود فيؤكد: "ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية، أو حتى مثالية، لإنتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة. ذلك

لأنـه لـيس مـن المكـن الإتيان "بوصفة" سوسيولوجية بسيطة لإنتاج قيمة فنية عليا، وأقصـى مـا يسـتطيع عـالم الاجـتماع أن يفعله هو أن يرجع بعض العناصر فى العمل الفـنى إلى أصـلها، وقـد تكـون هذه العناصر واحدة فى أعمال متباينة تمامًا من حيث الكـيف". (نهايـة الفصـل الثالـث مـن الباب الثالث). مثل هذه التصريحات قد تبدو ضـربًا مـن الانـتحار الفكـرى، أو الاعـتراف الكـامل باليأس، حيث تصدر عن مؤلف يسـتهدف إيجـاد تفسـير اجـتماعى للفـن، ويحـرص عـلى ربـط القيم الفنـية بالقيم الحضارية لكل عصر من العصور، ولكنها فى واقع الأمر تعبير واضح عن أمانة المؤلف العلمـية، وعـن اسـتعداده الـتام للتضـحية بالـنظرية التى يدافع عنها، أو على الأقل إرجـاء تطبـيقها، فى الحالات التى يكون فيها الواقع أعقد من أن يسمح بتطبيق هذه النظرية.

*****

وعـلى الـرغم مـن أن الكـتاب حافل بالقضايا التى تحفز الذهن على التفكير من زوايا جديدة فى الظواهر التى يبحثها، فإن هناك قضية معينة أود أن ألفت إليها نظـر قـارىء الترجمـة العربـية بوجـه خـاص: تلـك هـى رأيه الخاص فى أصل الفن الشـعبى وطبيعـته. فهـو يـرى أن قـدرا كبيرا من الأعمال الفنية والأدبية التى توصـف عـادة بأنها "شعبية"، هى فى واقع الأمر نتاج لمجتمع أرستقراطى بالمعنى الصحيح، أو لصـنعة فنـية متيـنة محكمـة، يتقنها فـنانون محترفون، لا أناس عاديون بسطاء. ويكفيـنا أن نضـرب لذلـك مـثلين: فأشـعار هوميروس كانت توصف عادة بأنها تراث شـعبى تـراكم عـلى مر الأجيال. ولكن المؤلف يؤكد أن هذه الأشعار، وكذلك ما يسمى "بـالملاحم الشـعبية" اليونانـية، كانـت من ابتداع شعراء متخصصين أشد التخصص، ولم تنـبع تلقائـيًا مـن روح الشـعب. وهـو يـرجع هـذا الاعـتقاد الأخـير إلى الـنزعة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر، ويرى فيه مجرد إسقاط لاتجاهات الرومانتيكيين عـلى العصور القديمة ذاتها. ويزيد المؤلف فكرته هذه إيضاحًا فى صدد ملاحم العصور الوسـطى: فهو ينتقد الرومانتيكية – كما تظهر بوجه خاص عند "جريم Grimm"– الـتى تذهـب إلى أن أحـدا لم يؤلف هذه الملاحم، وإنما هى قد "ألفت نفسـها"، وأنها لا ترتـبط بـأى شـاعر مـنفرد مـارس عليها صنعته الفنية، وألفها بروية وإتقان. ويؤكد المؤلـف أن مـثل هـذا الـنمو الـتلقائى، غير الواعى، للملاحم الشعبية من خلال الروح

الخلاقة للشعب، هو فكرة رومانتيكية لا يقرها المنطق السليم. فما دامت هذه الملاحم والسير الشعبية تتميز بأى قدر من الأحكام ومتانة البنيان، فلابد أن تكون صنعة الشاعر الواعى قد تدخلت فيها، ولا يمكن أن تكون قد نمت على النحو التلقائى الذى يصورها به الرومانتيكيون. أما العنصر الذى يرجع إلى أصل شعبى فهو تلك المادة المتناثرة المفككة التى يمكن أن تكون قد دخلت فى بناء الملحمة الشعبية أصلاً ثم أجرت عليها صنعة الشاعر تعديلات أساسية .

وربما كان هذا الرأى أقل جاذبية من الرأى المضاد، الذى يجعل للملاحم الشعبية نموا تلقائيًا منبثقًا من روح الشعب، ويرفض أن يعزوها إلى أى أصل محدد المعالم. ومع ذلك فإن جاذبية الرأى شيء، ومطابقته للواقع شيء آخر. والحق أن فكرة النمو التلقائى هذه فكرة يصعب تصورها بطريقة عملية، على الرغم من كل جاذبيتها عندما تعرض بطريقة نظرية. وربما لم يكن كاتب هذه السطور يرى فى نفسه القدرة على إصدار حكم فى هذه المسألة الشائكة، ومع ذلك فالأمر المؤكد فى رأيه هو أن وجهة نظر مؤلف الكتاب جديرة بأن تسمع وتؤخذ فى الاعتبار، بوصفها وجهة نظر تحاول الاقتراب من الواقع العملى فى موضوع أصبح من أقرب الموضوعات إلى قلوب الباحثين والقراء فى الآونة الأخيرة.

*****

بقيت لى كلمة عن الكتاب ومؤلفه وترجمته . أما الكتاب فقد صدر بالإنجليزية بعنوان The Social History of Art. وقد أصدرته دار "ألفرد نويف Alfred Knopf" فى جزأين، ثم صدر فى طبعة لينة الغلاف فى أربعة أجزاء، فى دارVintage للنشر، عام ١٩٥٧، وأعيد طبعه عام ١٩٥٩، وعلى هذه الطبعة الأخيرة اعتمدنا فى الترجمة. وعلى الرغم من أن النص الإنجليزى مترجم عن الأصل الألمانى، فإن Stanley Godman، يجعله أصلاً قائمًا بذاته، لاسيما وقد عاش المؤلف فترة طويلة من حياته فى بلاد ناطقة بالإنجليزية .

وقد ولد المؤلف، أرنولد هاوزر Arnold Hauser، فى المجر، ودرس الأدب وتاريخ الفن فى جامعات بودابست وفيينا وبرلين وباريس على أساتذة كبار، منهم ماكس دفوجاك Max Dvorak، وجورج زمل Georg Simmel وهنرى برجسون، وجوستاف لانسون Gustave Lanson. وبعد الحرب العالمية الأولى قضى سنتين فى إيطاليا يقوم بأبحاث فى الفن الكلاسيكى والإيطالى. وفى عام ١٩٢١

عاد الدكتور هاوزر إلى برلين لدراسة علمي الاقتصاد والاجتماع على فيرنر زومبارت Werner Sombart وارنست ترولتش E. Troeltsch. وعاش من عام ١٩٢٤ إلى ١٩٣٨ فى فيينا، ثم انتقل منذ عام ١٩٣٨ إلى الإقامة فى لندن، حيث عكف على إتمام كتاب له عن السينما من وجهة نظر علم الاجتماع، ونشر أبحاثًا قيمة فى هذا الموضوع فى مجلات أدبية وفنية كبرى. وقد قضى حوالى عشرة أعوام فى الإعداد للكتاب الذى نقدم هنا ترجمته، والذى نشر فى إنجلترا والولايات المتحدة لأول مرة، عام ١٩٥١(*).

وأما عن الترجمة العربية التى نقدمها هاهنا، فلست أستطيع أن أخفى أننى، مع استمتاعى بترجمة هذا الكتاب الموسوعى الرائع، كنت أعانى فى مواضع معينة، من صعوبات غير هينة، يمكن إرجاعها إلى سببين رئيسيين: أولهما أن التعبير بالكلمات عن العناصر الفنية، من خطوط وألوان وقوالب وتكوينات، هو فى ذاته عملية شاقة إلى حد بعيد. وعلى الرغم من أن مثل هذا التعبير يظل على الدوام ناقصًا، لأن الكلمة التى تنفذ إلى الذهن تظل عاجزة عن أن توفى العمل الفنى الموجه إلى الحواس وإلى الروح حقه، فإن المؤلف ذاته كان بارعًا فى عملية التعبير هذه كل البراعة، وكان من الطبيعى أن تؤدى براعته هذه إلى تحمل المترجم لمزيد من المسئولية. وثانى هذين السببين أن المصطلحات الفنية، ولاسيما ما يتعلق منها بالفنون التشكيلية، مازالت فقيرة فى اللغة العربية إلى حد مؤسف، ومازالت بعيدة كل البعد عن الاستقرار. وقد حاولت فى هذه الترجمة أن أجتهد بقدر ما استطعت، وتعمدت أن أضع الاصطلاح الأصلى أمام ترجمته الاجتهادية، عند بداية استخدام هذه الترجمة على الأقل. ومع كل ما بذلت من جهد فإنى واثق من أن المتخصص المتعمق سيجد هنا وهناك ما يستحق النقد، وإنى لأعلن منذ الآن ترحيبى الكامل بأى نقد يفيدنى مزيدًا من العلم فى هذا الميدان.

د . فؤاد زكريا

القاهرة فى سبتمبر ١٩٦٧م

(*) هذا الجزء الخاص بحياة المؤلف منقول عن التعريف الوارد فى ظهر غلاف طبعة Vintage التى أشرنا إليها من قبل.

الباب الأول
عصور ما قبل التاريخ

الفصل الأول

العصر الحجرى القديم

السحر ونزعة مطابقة الطبيعة

ترجع أسطورة "العصر الذهبى" إلى أزمان سحيقة فى القدم. ولسنا ندرى بالضبط ما هو التعليل الذى يستطيع علم الاجتماع أن يقدمه لظاهرة تبجيل الماضى، فقد تكون جذور هذه الظاهرة راجعة إلى التضامن القبلى والعائلى، أو إلى محاولة الطبقات المميزة أن تبنى امتيازاتها على أساس الوراثة. وأيًا كان الأمر، فإن الشعور بأن ما هو قديم ينبغى أن يكون هو الأفضل، مازال له من القوة ما يجعل مؤرخى الفن وعلماء الآثار لا يحجمون حتى عن تزييف التاريخ عندما يحاولون إثبات أن أقرب الأساليب الفنية إلى قلوبهم هو فى الوقت ذاته أقدمها عهدًا. فبعضهم يعلن أن أقدم مظاهر النشاط الفنى هو الفن المبنى على مبادىء شكلية، وعلى إضفاء أسلوب زخرفى وطابع مثالى على الحياة، والبعض الآخر يرى أن أقدم هذه المظاهر هو ما يقوم على ترديد الحياة الطبيعية للأشياء والاحتفاظ بها. ويختلف موقفهم بين هذا وذاك تبعا لنظرتهم إلى الفن، وهل هو وسيلة للسيطرة على الواقع وإخضاعه، أم هو أداة للاستسلام للطبيعة. وبعبارة أخرى، فإن آراءهم الخاصة، التى قد تكون أوتوقراطية محافظة أو تحررية تقدمية، هى التى تجعلهم يمجدون الأشكال الزخرفية الهندسية أو الأشكال المحاكية المطابقة فى الفن، على أساس أنها هى الأقدم عهدا[1]. وعلى أية حال فإن الآثار الباقية من الفن البدائى توحى بوضوح تام، وبقوة

---

(١) هذا التضاد هو الذى يكون أيضًا أساس تلك المناقشة التى تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى علم الآثار، والتى قام فيها "ألويس ريجل Alois Riegl" (فى كتابه : مشكلات الأسلوب Stilfragen ، ١٨٩٣) باختبار رأى "زمبر Semper" القائل أن نشأة الفن تستمد من روح الصناعات التطبيقية (technics). ذلك لأن "جوتفريد زمبر" يرى (فى كتابه "الأسلوب فى الفنون التطبيقية والتكوينية Der Still in den technischen und tektonischen Kuensten أن الفن لا يعدو أن يكون ناتجًا عرضيًا للصنائع الحرفية، وأنه تعبير أصيل عن تلك القوالب الزخرفية الناتجة عن الطابع الفردى للمادة، وعن الوسائل التى تعالج بها والغرض العملى الذى يقصد من الشىء المراد إنتاجه أن يحققه. وفى مقابل هذا الرأى، يؤكد ريجل

أن كل فن، حتى الفن الزخرفي، يرجع إلى أصل محاك للطبيعة، وأن الأشكال ذات التصميم الهندسي ليست هي التي يبدأ بها تاريخ الفن بحال، وإنما هي ظاهرة متأخرة نسبيًا، وهي نتاج حسي فني بلغ بالفعل مستوى رفيعًا. وقد أدت به أبحاثه إلى معارضة النظرية المادية الآلية التي دعا إليها زمبر، والتي يسميها هو "نقلاً للداروينية إلى أحد ميادين الحياة الثقافية"، ووضع في مقابلها نظريته الخاصة، المبنية على "الفكر الخالق للفن"، وهي النظرية القائلة أن الأشكال الفنية لا تقتصر على السير وفقًا لما تحتمه المادة الخام والأداة، بل أن وجودها وتحققها إنما يكون في ذلك الصراع الذي يقوم بين "القصد الفني" (Kunstwolle) الهادف، وبين الظروف المادية. والواقع أن الفكرة المنهجية التي يأتي بها ريجل هنا، في مناقشته لديالكتيك الذهني والمادي، ومضمون التعبير ووسيلته، والإرادة ومادة الإرادة، وهي الفكرة التي تعد تكملة أساسية لنظرية زمبر، حتى لو لم تكن تفنيدًا تامًا لها - هذه الفكرة تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى نظرية الفن بأسرها.

والحق أن التفكير النظري لمختلف الباحثين في ميدان علم الآثار يعبر على الدوام عن انتمائهم إلى إحدى المدرستين الفكريتين المنقسمتين من الوجهة الأيديولوجية. فهناك مجموعة من الباحثين يتجه أفرادها، بحكم كونهم أكاديميين محافظين وأساتذة جامعيين، إلى الربط بين طبيعة الفن وبداياته وبين مبادىء النزعة الزخرفية الهندسية والنزعة الوظيفية التطبيقية (التكنيكية). ومن هؤلاء: "الكسندر كونتسه Alexander Conze" في بحث له بعنوان: "تاريخ بدايات الفن اليوناني Zur Gesch. Der Anfaenge Griechischer Kunst" في أعمال أكاديمية فينا، ١٨٧٠، ١٨٧٣، وفي أعمال أكاديمية برلين ١٨٩٦، وفي بحث آخر بعنوان "أصل الفن التشكيلي Ursprung der bildenden Kunst ١٨٩٧. ومنهم أيضًا "يوليوس لانجه Julius Langue" (في كتابه : "تصاوير الإنسان في الفن اليوناني القديم Darstellungen des Menschen in der Aelteren griech Kunst, ١٨٩٩) و"إمانويل لوفي Emmanuel Loewy (التعبير عن الطبيعة في الفن اليوناني القديم Die Naturwiedergabe in der aelteren griech. Kunst ١٩٠٠) * و"فلهلم فنت W. Wundt (مبادىء علم النفس الشعوبي Elemente der Voelkerpsychologie ١٩١٢) و"كارل لامبرخت Karl Lamprecht (تقرير عن مؤتمر برلين لعلم الجمال وعلى الفن العام Bericht ueber den Berliner Kongress fuer Aesthetik und allg. Kunstwiss ١٩١٣). وإذا كان هؤلاء الباحثون يعترفون، مثل لوفي أو كونتسه في عهده المتأخر، بأسبقية النزعة المطابقة للطبيعة، فإنهم يحاولون مع ذلك أن يقللوا من أهمية هذا الاعتراف بأن يحاولوا إثبات أن آثار النزعة البدائية المطابقة للطبيعة ذاتها تتمثل فيها أهم الخصائص الأسلوبية للفن المسمى "بالآرخي archaic ومن هذه الخصائص، المواجهة frontality والافتقار إلى المنظور والعمق المكاني، وأسبقية التكوينات الجماعية، وتكامل العناصر التصويرية. وفي مقابل ذلك نجد باحثين آخرين يعترفون، دون تحفظ، بأولوية الفن ذي النزعة الواقعية، ويؤكدون الاتجاه "اللاآرخي unarchaic" فيه على التخصيص، أي أنهم يؤكدون حيويته وطبيعيته المطلقة. ومن هؤلاء ارنست جروسه Ernst Groesse ("بدايا الفن Die Anfaenge der Kunst، ١٨٩٤) وسالمون ريناخ Salomon Reinach (سجل للأعمال الفنية في العصر الرابع Répertoire de lart quaternaire ١٩١٣ - "النحت في أوروبا La Scykotyre en Europe" في مجلة L'Anthropologir مجلد ٥-٧، ١٨٩٤-٦"، هنري بروي Henri Breuil (كهف التاميرا La Caverne d'Altamira، ١٩٠٦ - عصر تصاوير التاميرا L'Age des peintures d'Altamira في مجلة: Revue prehistorique ١٩٠٦، المجلد الأول، ص ٢٣٧-٢٤٩)، وكذلك أتباعه : ج. هـ. لوكيه G.H. Luquet ("أصول الفن التصويري Les origins de l'art figuré في مجلة Jahrb. fuer Kunst ethnogr. praehist. u. ، ١٩٢٦، ص ١ وما يليها- الفن البدائي L'art primitif

تتزايد بتقدم الأبحاث العلمية، بأن النزعة المطابقة للطبيعة حق الأسبقية، بحيث أن الأخذ بالنظرية القائلة أن الفن البعيد عن الحياة وعن الطبيعة هو الذى كانت له الأولوية قد أصبح أمراً تتزايد صعوبته يوماً بعد يوم[1].

غير أن أعجب ما فى النزعة المطابقة للطبيعة فى عصور ما قبل التاريخ ليس كونها أقدم من الأسلوب الهندسى، الذى يعطى انطباعاً بالبدائية أقوى بكثير، وإنما كونها تكشف، فى عهدها الغابر،عن جميع المراحل المميزة للتطور الذى مر به الفن فى العصور الحديثة، وكونها مختلفة تماماً عن تلك الظاهرة الغريزية، الجامدة، اللاتاريخية التى وصفها بها الباحثون المفتونون بالفن الهندسى والشكلى البحت. فهذا فن يرتقى من الإخلاص الحرفى للطبيعة، الذى تظل فيه الأشكال الفردية تصور بطريقة فيها جهد وعناية بالتفاصيل، إلى أسلوب أكثر مرونة وتألقاً، يكاد يصل إلى حد الانطباعية (impressionism). وتدل هذه العملية على فهم متزايد للطريقة التى يمكن بها إعطاء الانطباع البصرى النهائى شكلاً يزداد فيه الطابع التصورى، الفورى، الذىيبدو تلقائياً. وترتفع دقة الرسم إلى حد الأداء المعجز الذى يأخذ على عاتقه مهمةالسيطرة على مواقف واتجاهات متزايدة الصعوبة، وحركات ولفتات متزايدة السرعة، وتجسيمات وتقاطعات متزايدة الجرأة. فهذه النزعة المطابقة

١٩٣٠- " الواقعية فى العصر الحجرى القديم Le réalisme dans l'art paleolithique مجلة L'Anthropologie ١٩٢٣, المجلد ٣٣, ص ١٧ - ٤٨) , وهوجو اوبر ماير El hombre fosil ١٩١٦ - التاريخ الأول للبشرية Urgeschichte der Menschheit، ١٩١٣ - ألتاميرا، ١٩٢٩)، وهربرت كون Herbert Kuehn (الفن والثقافة فى أروبا فى العصور البدائية Kunst und Kultur der vorzeit Europas، ١٩٢٩- فن البدائين Die Kunst der primitiven, ١٩٢٣) وبركت M.C. Burtkitt ما قبل التاريخ prehistory, ١٩٢١- العصر الحجرى القديم The Old Stone Age، ١٩٣٣) , وجوردون تشايلد V. Gordon Childe (الإنسان يصنع ذاته Man Makes Himself، ١٩٣٦).

[1] ربما كان موقف آدما فان شلتيما Adama van Scheltema (فى كتابه : الفن فى عصرنا البدائى Die Kunst unserer Vorzeit، ١٩٣٦) هو أصعب المواقف جمعياً، إذ أنه من الناحية الأيديولوجية واحد من أشد علماء الآثار رجعية، ولكنه فى المسائل المتعلقة بالتحصيل العلمى يتميز بقدر غير قليل من الكفاءة فى هذا الميدان.

للطبيعة ليست صيغة جامدة وثابتة، وإنما هي شكل حي متحرك، يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعاً، ويؤدى مهمته بدرجات متفاوته من الإتقان. وهنا نجد أنفسنا إزاء مرحلة تتجاوز الحالة الطبيعية الغريزية الفجة بكثير، ومع ذلك فما زال أمامها شوط بعيد لكي تصل إلى حالة التحضر التي تخلق فيها صيغ فنية ثابتة.

ومما يزيد من حيرتنا إزاء هذه الظاهرة التي قد تكون أغرب الظواهر في تاريخ الفن بأسره، أنه لا توجد أية موازاة بين فن ما قبل التاريخ هذا وبين فن الأطفال أو فن معظم الشعوب البدائية الأقرب عهداً. ذلك لأن تصاوير الأطفال، وكذلك الإنتاج الفني للشعوب البدائية العاصرة، تتسم بنزعة عقلية، لا حسية: فهي تكشف عما يعرفه الطفل والفنان البدائي، لا عما يراه بالفعل، وهي تقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظري، لا بالطابع العضوي البصري. وهي تجمع بين المنظور الأمامي والمنظور الجانبي أو المنظور من أعلى، ولا تترك شيئاً مما يعتقدون أنه يستحق أن يعرف عن الموضوع، وتزيد من مقياس ما له أهمية بيولوجية وعملية، بينما تتجاهل كل شيء لا يقوم بدور مباشر في سياق الموضوع مهما كانت روعته في ذاته. أما التصاوير المطابقة للطبيعة في العصر الحجري القديم، فإن الغريب فيها هو أنها تعطينا إنطباعاً بصرياً يبلغ من التلقائية، ومن نقاء الشكل، والتحرر من كل تأنق أو قيد عقلي، ما لا نجد له أي نظير في تاريخ الفن اللاحق إلا عند حلول النزعة الإنطباعية الحديثة. ففيها نكتشف دراسات للحركة تذكرنا بالصور الفوتوغرافية الحديثة. وهي دراسات لا نجد لها نظير إلا في صور فنان مثل ديجا Degas أو تولوز لوتريك Toulouse-Lautrec ، بحيث يبدو للعين التي لم يدربها المذهب الإنطباعي أن هذه الصور لابد أن يكون فيها شيء غير معقول أسيء رسمه. ولقد كان لا يزال في استطاعة مصوري العصر الحجري القديم أن يروا بالعين المجردة تلك الفوراق اللونية الدقيقة التي لا يستطيع الإنسان الحديث كشفها إلا بمساعدة أدوات علمية معقدة. ولكن هذه المقدرة كانت قد اختفت عند حلول العصر الحجري الحديث، عندما استعيض إلى حد ما عن الطابع المباشر للإحساسات بجمود النزعة التصورية العقلية وثباتها. ومع ذلك فإن فنان العصر الحجري القديم

لم يكن يرسم إلا ما يراه بالفعل، ولم يكن يصور أكثر مما يمكنه أن يلتقطه فى لحظة واحدة محددة وفى لمحة واحدة للموضوع. ولم يكن قد عرف بعد شيئاً عن اللاتجانس البصرى الذى تتسم به مختلف عناصر الصورة، أو عن الأساليب العقلانية فى التأليف، وعن تلك الخصائص الأسلوبية التى اعتدناها كثيراً فى تصاوير الأطفال وفن الشعوب البدائية، والأهم من ذلك كله أنه لم يكن قد عرف بعد شيئاً عن طريقة تكوين وجه من الشكل الظلى الجانبى(Silhouette in profile) ومن العينين مواجهة. ويبدو أن فن العصر الحجرى القديم قد توصل، دون نضال، إلى وحدة الإدراك البصرى التى لم يحققها الفن الحديث إلا بعد صراع دام قرناً كاملاً، ومن المؤكد أنه كان يحسن أساليبه، غير أنه لم يكن يغيرها، وظلت الثنائية بين المنظور وغير المنظور، والمرئى وما هو معروف فحسب، غريبة عنه تمام الغرابة.

فماذا كان السبب والغرض الكامن من وراء هذا الفن؟ أكان تعبيراً عن استمتاع بالحياة يلح على أن يسجل ويردد؟ أم إرضاء لغريزة اللهو والتمتع بالتزيين، والنزوع إلى تغطية المسطحات الخالية بخطوط وأشكال، ونماذج وزخارف؟ أكان ثمرة الفراغ، أم كان له غرض عملى محدد؟ أينبغى أن نرى فيها ملهاة أم أداة، ومخدراً وترفاً أم سلاحاً فى الصراع من أجل العيش؟ إننا نعلم أنه كان فناً لصيادين بدائيين يعيشون فى مستوى اقتصادى طفيلى غير منتج، كان عليهم أن يجمعوا غذائهم أو يلتقطوه، بدلاً من أن ينتجوه بأنفسهم، أعنى أنه كان فناً أنتجه أناس يعيشون– على الأرجح– فى مرحلة الفردية البدائية، وفى أنماط اجتماعية غير مسقرة، تكاد تكون مفتقرة كل الإفتقار إلى التنظيم، أو فى عشائر صغيرة منعزلة، ولم يكونوا يؤمنون بآلهة، ولا بعالم آخر ولا بحياة بعد الموت. ولقد كان من الواضح أن كل شىء، فى عصر الحياة العلمية الخالصة هذا، كان لا يزال يدور حول كسب العيش وحده، وليس هناك ما يبرر القول أن الفن كان يخدم أى غرض آخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء. والواقع أن جميع الدلائل تشير إلى أنه كان أداة لأسلوب سحرى، وكانت له بهذا الوصف وظيفة عملية بحتة تستهدف أغراضاً اقتصادية مباشرة فحسب. ويبدو أنه لم يكن هناك أى عنصر مشترك بين هذا الفن وما نسميه اليوم بالدين، فلم يكن يعرف صلوات ولم يكن يعبد قوى مقدسة. ولم

يكن هناك أى نوع من الإيمان يربطه بموجودات روحية تنتمى إلى عالم آخر، وبالتالى فقد كان يفتقر إلى ما وصف بأنه الحد الأدنى من الشروط اللازمة لقيام دين بالمعنى الصحيح[1] فقد كان أسلوباً فنياً لا أسرار فيه، وكان إجراء يتسم بالروح الواقعية، وكان تطبيقاً موضوعياً لأساليب لا تربطها بالصوفية أو بعقائد الأسرار إلا صلة شديدة الضعف، كتلك التى تربطنا بها عندما نضع مصايد للفيران، أو نسمد الأرض، أو نتناول دواء. ولقد كانت الصور جزءاً من الجهاز التكنيكى لهذا السحر، إذ كانت هى "المصيدة" التى ينبغى أن تنتهى إليها اللعبة، أو كانت على الأصح المصيدة ومعها الحيوان الذى تم اقتناصه بالفعل- إذ أن الصورة كانت هى التصوير والشىء المصور فى آن واحد، وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه. ولقد كان صياد العصر الحجرى القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشىء ذاته فى الصورة، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقى يعانى بالفعل من قتل الحيوان الذى تمثله الصورة. فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة.

وكان من المحتم فى اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقى فى أعقاب التمثيل السحرى له، أو أن يكون متضمناً فيه بالفعل، إذ أن الاثنين لا يفصل بينهما إلا ذلك الوسيط غير الحقيقى الذى يتألف من مكان وزمان. وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلاً رمزياً على الإطلاق، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقى الهادف، ولم يكن الفكر هو الذى يقتل، أو الإيمان هو الذى يحقق المعجزة، وإنما كان الفعل الحقيقى، أى التمثيل التصويرى، أو التصويب على الحيوان فى الصورة، هو الذى يقوم بالسحر.

إن فنان العصر الحجرى القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة، كان ينتج حيواناً حقيقياً. ذلك لأن عالم الخيال والصور، ومجال الفن والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح فى نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته، مختلفاً عن الواقع التجريبى ومنفصلاً عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد، وإنما رأى فى إحداهما استمراراً مباشراً، متجانساً، للآخر. وهو يتخذ من الفن نفس الموقف الذى

(1) E.B. Tylor : **primitive Culture 1913 I. P. 424.**

اتخـذه ذلـك الهـندى الأحمـر المنـتمى إلى إقليم"سيو Sioux"[*]، الذى تحدث عنه "ليفى بـرول Lévy - Bruhl"[**]، والـذى قـال عـن باحث رآه يقوم بإعداد رسوم: ((إنـنى أعـلم أن هـذا الـرجل قـد وضـع كثيراً من ثيراننا البرية فى كتابه. لقد كنت هـناك عـندما فعـل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران.))[1] والواقع أن النظر إلى مجـال الفن هذا على أنه استمرار مباشر للواقع المعتاد لم يختف أبداً اختفاء تاماً، عـلى الرغم من أن النظرة التى أصبحت سائدة عن الفن فيما بعد هى أنه شىء يوجد فـى مقابل الواقع. فهذا الاتجاه الذهنى هو مصدر أسطورة بيجماليون، الذى يقع فى حـب تمثال صنعه بيديه. وهناك ما يدل على وجود اتجاه مماثل لدى الفنان الصينى أو اليـابانى عـندما يقـوم برسـم فرع شجرة أو زهرة، ولا يكون المقصود من الصورة أن تكـون تلخيصـاً للحـياة وتسـاميا بها، أو اختصاراً أو تصحيحاً لها، كالأعمال الفنية الغربية، وإنما يكون المقصود منها أن تكون مجرد فرع آخر أو زهرة أخرى تضاف إلى الشـجرة الواقعـية. كذلـك تظهـر هـذه الفكـرة نفسـها فـى الحكايـات والأقاصـيص الأسـطورية الصـينية عـن علاقـات الفـنانين بأعمـالهم، والصلة بين الصورة والواقع، والمظهـر والوجود، والخيال والحياة. فهذه القصص الأسطورية تروى مثلاً كيف تسير الأشـكال المرسـومة فـى صورة عبر بوابة إلى الريف الحقيقى وإلى الحياة الواقعية. فى كـل هـذه الأمـثلة إذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، ولا يصبح الاتصال بـين المجـالين خـيالاً داخـل نطاق الخيال إلا فى فن العصور التاريخية وحده، على حـين أن هذا الاتصال كان فى العصر الحجرى القديم حقيقة بسيطة، ودليلاً على أن الفن يظل فى خدمة الحياة تماماً.

والواقـع أن أى تفسـير آخـر لفـن العصر الحجرى القديم، كالقول أنه صورة زخرفـية أو تعـبيرية مـن صـور الفـن، هـو تفسير غير مقبول، تكذبه سلسة كاملة من

---

[*] يطلق هـذا الاسم على منطقة داكوتا فى الولايات المتحدة، وعلى قبائل هندية حمراء كانت فى أواسط الولايات المتحدة وشرقها، ولها لغتها الخاصة التى تعرف بهذا الاسم. (المترجم)

[**] لوسيان ليفى برول(١٨٥٧–١٩٣٩) عالم اجتماع فرنسى مشهور تخصص فى دراسة العقلية البدائية.(المترجم)

[1] ليفى برول: الوظائف الذهنية للمجتمعات الدنيا Les functions mentales dans les societes inferieures ١٩١٠ ، ص ٤٢ .

الشواهد- أهمها أن التصاوير كثيراً ما تكون مختبئة فى أركان من الكهوف لا يمكن الوصول إليها، ولا يتسرب إليها شعاع من الضوء، أى فى موضع يكون من المستحيل فيه أن تستخدم على أساس أنها"زخارف". كذلك فإن مما ينفد هذه التفسيرات، أن هذه التصاوير كانت توضع بعضها فوق بعض فى اللوحة الواحدة، مما يؤدى إلى إزالة أى تأثير زخرفى منذ البداية. والأمر المؤكد هو أن المصورين لم يكونوا مضطرين إلى رسم صورهم الواحدة فوق الأخرى، إذ كان لديهم مكان فسيح. وهذا الوضع للصور بعضها فوق بعض هو ذاته دليل على أن الصور لم تخلق بقصد امتاع العين على الإطلاق، وإنما كانت تحقيقاً لغرض أهم عناصره هو ضرورة وضع الصور فى كهوف معينة وفى أجزاء محددة من الكهوف- ومن الواضح أن هذه البقع المحددة كانت تعد ملائمة بوجه خاص للسحر. فليس من الممكن أن يكون الأمر متعلقاً بغاية زخرفية أو ميل إلى التعبير عن انفعال جمالى ونقله إلى الآخرين، ما دامت الصور كانت متخفية أكثر منها ظاهرة. وكما لاحظ البعض فهناك دافعان مختلفان تستمد منهما الأعمال الفنية: فبعضها ينتج لكى يوجد فحسب، وبعضها ينتج لكى يرى[1]. فالفن الدينى، الذى يخلق تمجيداً لله فحسب، وكذلك، بدرجات متفاوتة، جميع الأعمال الفنية التى يقصد منها أن تزيح عبئاً يجثم على صدر الفنان، هذه الأعمال تشارك فى ذلك التأثير الغامض مع الفن السحرى للعصر الحجرى القديم. ولابد أن فنان ذلك العصر، الذى كان هدفه الوحيد هو فعالية السحر، كان يجد رضاء جمالياً معيناً فى عمله، حتى على الرغم من أنه كان ينظر إلى الصفة الجمالية فيه على أنها وسيلة لغاية عملية. وأوضح تعبير عن هذا الموقف هو العلاقة بين المحاكاة والسحر فى الرقصات الدينية للشعوب البدائية. فكما أن اللذة المستمدة من الإيهام illusion والمحاكاة تمتزج، فى هذه الرقصات، مع السلوك الذى يوجهه الباعث الدينى، فكذلك كان الفنان فى عصر ما قبل التاريخ يجد لذة ورضاء فى

---

[1] والتر بنجامان:" العمل فى عصر نسخه الآلى : Walter Benjamin L'oeuvre d'art a l'époque de sa reproduction mécanisée فى مجلة Zeitschrift fuer Sozialforschung المجلد الخامس، ١٩٣٦، ص ٤٥.

تصـوير الحـيوانات فى أوضاعها المميزة، على الرغم من أنه كان خاضعاً كل الخضوع للهدف السحرى من التصوير.

ولا شـك أن أقـوى دلـيل عـلى أن هـذا الفن كان يستهدف تأثيراً سحرياً لا جمالـياً، وذلـك مـن حيـث مقصـده الواعـى على الأقل، هو أن الحيوانات كثيراً ما كانـت تمـثل فـى هـذه الصـور وقد اخترقتها الرماح أو السهام، أو كانت تسدد إليها بـالفعل مـثل هـذه الأسـلحة بعـد انـتهاء العمل. ولا يشك أن هذا كان قتلاً للأنموذج يحـل محل قتل الأصل. والدليل الأخير على أن الفن فى العصر الحجرى القديم كان يرتـبط بالأعمـال السـحرية هـو أن العدد الأكبر من الصور البشرية المتنكرة على هيئة حـيوانات كانـت تـؤدى رقصـات سـحرية محاكية. ففى هذه الصور- كما فى ((تروا فرير(الأشقاء الثلاثة) Trois Freres))مثلاً- نجد قناعات حيوانية متجمعة لا يمكن أن تفهم إذا لم ننسب إليها مقصداً سحرياً[1]. كذلك فإن الربط بين التصوير فى العصر الحجـرى القديـم وبـين السـحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية فى هذا الفن، ذلـك لأن التصـوير الـذى يـرمى إلى خلـق نظـير للأنمـوذج- أعـنى بديلاً لـه بالمعنى الصـحيح، لا مجـرد شـىء يشير إليه أو يحاكيه أو يشبهه- لا يمكن إلا أن يكون ذا نـزعة واقعية. ولقد كان المقصود من الحيوان الذى يراد بعث الحياة فيه بالسحر، هو أن يـبدو نظـيراً للحيوان الممثل فى التصوير- وهذا مالم يكن من الممكن حدوثه إلا إذا كانـت النسخة مطابقة بدقة للأصل. والواقع أن الغرض السحرى لهذا الفن هو بعينه الـذى أرغمه على أن يكون ذا نزعة واقعية. فالصورة التى لم تكن تشبه موضوعها فى شىء لم تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى.

---

(1) أنظر، فى موضوع تفسير فن العصر الحجرى القديم على أنه سحر، كتاب هـ. أوبرماير H. Obermayer المعجم الموسوعى لما قبل التاريخ Reallexion der Vorgesch، ١٩٢٦، المجلد السابع، ص ١٤٥، وكذلك بحثه "التاميرا"، ص ١٩- ٢٠، وانظر أيضاً لأوبرماير وكون Kuehn: فن البوشمان Bushman art ١٩٣٠، ص ٥٧- وكون H. Kuehn: الفن والحضارة فيما قبل التاريخ Kunst und Kultur der Vorzeit ص ٤٥٧- ٤٧٥، وبيركت M. C. Berkitt ما قبل التاريخ prehistory ص ٣٠٩- ٣١٣.

ويفترض الباحثون أن العصر السحرى، أى أول عصر لدينا فيه شواهد على وجود أعمال فنية، قد سبقته مرحلة قبل السحرية[1]. ذلك لأن عصر السحر المكتمل النمو، بما فيه من طقوس ثابتة وأسلوب لصنع عجائب السحر تبلور بالفعل فى صيغ محددة، لابد قد مهد له عصر من التجريب البحت، ومن النشاط العملى الذى يتحسس طريقه فى غير تنظيم. وكان لابد أن تثبت الصيغ السحرية فعاليتها قبل أن يتسنى وضعها فى إطار محدد. ولم يكن من الممكن أن تنتج هذه الصيغ بالتأمل المجرد وحده، بل لابد أنه قد عثر عليها دون بحث واع، وتطورت خطوة فخطوة. والأرجح أن إنسان عصر ما قبل السحر قد توصل إلى الارتباط بين النسخة والأصل عرضاً، ولكن لابد أن هذا الكشف كان له تأثير طاغ عليه. ومن الجائز أن كل مجال السحر، الذى يتركز على بديهية مسلم بها هى الاعتماد المتبادل بين الأشياء المتشابهة، يرجع ظهوره فى مبدأ الأمر إلى هذه التجربة.

ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنهما الشرطان الأساسيان للفن: وأعنى بهما فكرة التشابه والمحاكاة، وفكرة إنتاج شىء من لا شىء_ أى نفس إمكان قيام الفن الإبداعى ذاته. هاتان الفكرتان ربما كانتا قد ظهرتا فى عصر التجريب والكشف السابق على العصر السحرى[2]. فالأشكال الظلية (Silhouettes) لليد، التى وجدت فى أماكن كثيرة بقرب التصاوير الموجودة فى الكهوف، والتى ظهرت على ما يبدو عن طريق انطباع أياد فعلية، ربما كانت أول ما أعطى الإنسان فكرة الخلق – كما يعبر عنها المصدر اليونانى للفعل Poiein – وجعلته يشعر بأن من الممكن أن يكون شىء مصنوع وبلا حياة، مشابهًا تمام الشبه للأصل الحقيقى الحى. ولا شك أن هذا اللهو المجرد لم تكن له فى البداية صلة على الإطلاق بالفن ولا بالسحر، بل كان لابد أن يصبح أولاً أداة للسحر، وبعدئذ فقط يمكنه أن يصبح شكلا من أشكال الفن. ذلك لأن الهوة التى تفصل بين انطباعات اليد هذه وأكثر تصويرات الحيوان بدائية فى العصر الحجرى القديم هوة

---

(1) Alfred Vierkandt: "Die Anfaenge der Kunst" Globus 1907- K. Beth : Religion und Magie 2nd edit 1927.
(2) G.H. Luquet : "Les Origines de l'art figuré". IPEK, 1929 .

هائلـة إلى أبعـد حد. ولما كنا نفتقر كل الافتقار إلى سجلات تثبت أماكن وجود انتقال مـن الواحـد إلى الآخـر، فإنـا لا نكـاد نسـتطيع أن نفترض وجود تطور مباشر مستمر للأشـكال الفنـية مـن أشـكال اللهو الخالصة، بل ينبغى أن نستدل على وجود حلقة رابطـة بيـنهما، لهـا مصدر خارجى – وأغلب الظن أن هذه كانت الوظيفة السحرية للنسـخة المطابقـة. ومـع ذلـك فحـتى تلك الأشكال المنبعثة عن اللهو، والسابقة على السـحر، كانـت ذات نـزعة طبيعـية، محاكـية للواقـع، مهما كان طابعها الآلى، ولا يمكن أن تعد بأى حال تعبيرًا عن مبدأ زخرفى للنزعة المطابقة للطبيعة.

الفصل الثانى
العصر الحجرى الجديد
حيوية الطبيعة والنزعة الهندسية

ظل الأسلوب الذى يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائدًا حتى نهاية العصر الحجرى القديم — أى طوال فترة دامت عدة آلاف من السنين، ولم يطرأ تغير حتى حدث الانتقال من العصر الحجرى القديم إلى الجديد، وكان ذلك أول تغير تصميمى فى تاريخ الفن كله.(*) فعندئذ فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة، التى كانت مفتوحة للتجربة بكل اتساعها، لاتجاه إلى التصميم الهندسى المحدود النطاق، وهو اتجاه أصبح الفنان فيه أميل إلى التباعد عن ثراء الواقع التجريبى. فمنذ ذلك الحين لا نجد ذلك التمثيل المطابق للطبيعة, بما فيه من دقة وصبر وإخلاص فى ترديد تفاصيل الموضوع, وإنما نجد بدلاً من ذلك, فى كل الأحوال, علامات رمزية واصطلاحية, تدل على الموضوع ولا ترردده, شأنها شأن العلامات الهيروغليفية. وأصبحت مهمة الفن الآن هى أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن, بدلاً من أن يمارس التجربة الفعلية العينية النابضة بالحياة- أى أن يخلق رموزاً لا نسخاً مطابقة للموضوع. فتصاوير العصر الحجرى الجديد لا تكتفى بأن تشير إلى الشكل البشرى بأنموذجين أو ثلاثة نماذج هندسية بسيطة, كخط رأسى مستقيم للجسم مثلاً, ونصفى دائرة, أحدهما مفتوح إلى أعلى, والآخر مفتوح إلى أسفل, للذراعين والرجلين. بل يظهر فى تلك النصب الحجرية البدائية المسماة (منهير menhirs ،(**) والتى ذهب بعض الباحثين إلى أنها صور شخصية مختصرة

(*) سوف نستخدم لفظ "التصميمى" , ومشتقاته, للتعبير عن لفظ stylistfe , الذى لا يقصد به الإشارة إلى الأسلوب فحسب, بل يقصد به إبراز جوانب التصميم والشكل المخالف للطبيعة أو المستقبل عنها, ومن هنا كانت النزعة "التصميمية" مضادة للنزعة المطابقة للطبيعة naturalism, لأن الثانية تخضع تماماً للواقع, على حين أن الأولى تؤكد أشكالاً وتصميمات ليست موجودة بصورة مباشرة فى الواقع. (المترجم)

(**) المنهير كلمة مشتقة من اللغة "البريتونية Breton " بمعنى "الحجر الطويل"، وهى أحجار منفردة طويلة مستقيمة، بعضها مصدره طبيعى، وبعضها الآخر أشبه بشواهد القبور, أو على الأصح علامة على وجود

لـلموتى[1]، يظهـر تجـريد شـديد مماثل في تحديد الأنموذج. فعلى السطح الحجرى المسـتوى لهـذه "القـبور" نجد أن الرأس، التى تختلف عن الشكل الطبيعى حتى فى كونهـا غـير مسـتديرة، لا تنفصل عن الجسم — أى عن الحجر المستطيل ذاته — إلا بخـط، ونجـد نقطـتين تـدلان عـلى العيـنين، أمـا الأنـف فتضـم إما إلى الفم وإما إلى الحاجـبين في شكل هندسي بسيط. ويميز الرجل بإضافة أسلحة، والمرأة بنصفى كرة يعبران عن الثديين.

ولقـد كـان الـتغير في الأسلوب، الذى يؤدى إلى هذه الأشكال الفنية الكاملة الـتجريد، راجعًـا إلى تحـول عام في الثقافة والحضارة ربما كان يمثل أعمق تغير فى تاريخ الجنس البشرى. ذلك لأن البيئة المادية والكيان الروحي لإنسان ما قبل التاريخ قـد مـرا فـى ذلـك العصـر بـتحول بلغ من أهميته أن كل شىء سبق ذلك العصر يبدو أقـرب إلى أن يكـون حيوانـيا غريـزيًا، وكـل شـىء تلاه يبدو نموا متصلا هادفًا. هذه الخطـوة الـثورية الحاسمـة هـى أن الإنسـان لم يعـد يعـيش عالـة عـلى مـا تجود به الطبـيعة، ولم يعـد يلـتقط غـذاءه اليومي ويجمعه، وإنما أصبح ينتجه بنفسه. فعندما اسـتأنس الإنسـان الحـيوانات والنـباتات، وربـى الماشية وتعلم الزراعة، بدأ انتصاره عـلى الطبـيعة وغـزوه لهـا، وجعل نفسه مستقلا إلى حد ما عن تقلبات القدر والحظ. وهنا يبدأ عصر تلبية الإنسان للحاجات المادية لحياته بطريقة منظمة، ويبدأ الإنسان فـى العمـل والاشـتغال بتربـية الماشـية، ويخـتزن مـا يلـزم لحاجاتـه فـى المستقبل، ويسـتثمر الأنـواع الرئيسـية مـن رأس المـال. ولـيس من شك فى أن تميز المجتمع إلى فـئات وطـبقات، وإلى أشـخاص ذوى امتـيازات وأشـخاص معدمـين، ومسـتغلين ومسـتغلين، قـد بدأ أيضًا مع هذه البوادر الأولى — أى امتلاك أرض صالحة للزراعة، وحـيوانات مستأنسـة، وأدوات ومـؤن غذائـية. كذلـك بـدأ تنظـيم العمـل، وتقسـيم الوظـائف، والتمـيز المهـنى: إذ بدأ يظهر بالتدريج انفصال بين تربية الماشية وزراعة

المدافن، ومنها ما كان يحدد موقعا مقدسًا، إلخ. هى موزعة بين أوروبا وآسيا وأفريقيا، ومعظمها يرجع إلى العصر الحجرى. وهى تعد أبسط وأول شكل للآثار الحجرية فى العصور البدائية، وبلغ بعضها ارتفاعًا يزيد على ٢٠ مترا. (المترجم)

(1) Karl Schuchardt : Alteuropa, 1926, P. 62 .

الأرض، وبين الإنتاج الأولى والصنعة اليدوية، وبين الحرف المتخصصة والمصنوعات المنزلية، وبين اشتغال الذكر واشتغال الأنثى، والفلاحة والدفاع عن الأرض.

ولقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعام والصيد إلى مرحلة تربية الماشية والزراعة إلى تغير فى إيقاع الحياة بأكملها، لا فى مضمونها فحسب. فقد تحولت العشائر الرحل إلى مجتمعات محلية مستقرة، وحلت محل الجماعات المفككة المبعثرة من الوجهة الاجتماعية هيئات اجتماعية منظمة مندمجة محليًا. ولقد كان جوردون تشايلد Gordon Childe على حق كل الحق عندما حذرنا من النظر إلى هذا الانتقال إلى حياة اجتماعية مستقرة على أنه نقطة تحول محددة بدقة، ورأى من جهة أن صياد العصر الحجرى القديم ذاته كان يسكن فى نفس الكهف أجيالاً عديدة فى بعض الأحيان، كما رأى من جهة أخرى أن الاقتصاد الزراعى وتربية الماشية، فى عهدهما البدائى، كانا يرتبطان فى المراحل الأولى بتغيير دورى لمكان الإقامة، إذ أن الحقول والمراعى كانت تستهلك بعد وقت معين[١]. ومع ذلك ينبغى ألا ننسى، أولاً، أن استهلاك التربة قد أصبح بالتدريج أقل حدوثًا بتحسن أساليب الزراعة، وثانيًا أنه سواء أقصرت المدة التى يقيمها الفلاح وراعى الماشية فى مكان واحد أم طالت، فإن العلاقة التى كانت تربطه بمسكنه وبقطعة الأرض التى شعر بارتباطه بها تختلف تماما عن علاقة الصيادين الرحل بها، حتى لو كان هؤلاء الصيادون يدأبون على العودة بانتظام إلى كهوفهم. وأدى هذا الارتباط بين الفلاح ومسكنه إلى ظهور أسلوب للحياة يختلف كل الاختلاف عن تلك الحياة المضطربة، غير المستقرة، الشبيهة بحياة القرصنة، التى كان يحياها إنسان العصر الحجرى القديم. ذلك لأن الشكل الجديد من أشكال الاقتصاد قد جلب معه قدرا من الاستقرار، عوضا عن عدم الانتظام الذى كان يتصف به جمع الغذاء والصيد، وبدلاً من الاقتصاد الذى يفتقر إلى كل خطة، والذى كان يعتمد على النهب، وحياة الكفاف من يوم إلى آخر، والعيش من اليد إلى الفم، ظهر الآن اقتصاد مخطط، ينظم مقدما لفترات طويلة، وينطوى على استعدادات لشتى أنواع الاحتمالات، وأخذ

---

[١] **Gordon Childe : Man Makes Himself, P. 80 .**

التطور يتجه من مرحلة التفكك الاجتماعي والفوضى إلى مرحلة التعاون، ومن "مرحلة البحث الفردى عن الغذاء"[1] إلى مرحلة الاقتصاد التعاونى الجماعى — وإن لم يكن ذلك بالضرورة اقتصادا مشاعيًا — أى إلى مجتمع ذى مصالح مشتركة، ومهام مشتركة، ومشروعات مشتركة، وتطورت الجماعات المنفردة من حالة علاقات القوة غير المنظمة إلى مجتمعات محلية مركزية بدرجات متفاوتة، تحكم بطريقة متجانسة إلى حد ما، ومن حياة بلا مركز، وبلا نظم مستقرة من أى نوع، إلى حياة تدور حول مسكن ومزرعة، وحقل ومرعى، ومستوطن ومعبد .

فى هذه المرحلة أخذت الطقوس الدينية وشعائر العبادة تحل محل السحر. ذلك لأن العصر الحجرى القديم كان يمثل مرحلة تتميز بالافتقار التام إلى العبادات الدينية. فقد كان الإنسان مليئًا بالخوف من الموت والجوع، وحاول أن يحمى نفسه من هجمات الأعداء ومن غوائل الحاجة المادية، ومن الألم والموت، بأعمال سحرية، ولكنه لم يربط الحظ الحسن والشىء الذى يناله بأية قوة وراء الأحداث. ولم يبدأ فى الشعور بأن هناك قوى لديها عقل وتملك القدرة على التحكم فى مصير الإنسان إلا بعد أن بدأ يزرع النباتات ويربى الماشية. فشعور الإنسان بأن حياته تتوقف على الطقس الملائم والردىء، وعلى المطر وصحو الشمس، وعلى البرق والثلوج، وعلى الوباء والمجاعة، وعلى خصوبة الأرض أو افتقارها إلى الخصوبة، وتوافر المراعى أو ندرتها — هذا الشعور قد اقترن بظهور فكرة الجن والأرواح من شتى الأنواع، أى الأرواح الخيرة والشريرة، التى توزع النعم والنقم، وبفكرة المجهول والغامض، والقدرات العليا، والقوى الهائلة، العالية على العالم والخارقة للطبيعة، والتى لا يستطيع الإنسان حيالها شيئا. فالعالم ينقسم نصفين، بل إن الإنسان ذاته يبدو منقسمًا نصفين. هذه هى مرحلة حيوية الطبيعة animism، وعبادة الأرواح، والإيمان ببقاء النفس، وعبادة الموتى. ومع ذلك فإن العبادة والإيمان كانا مؤديين إلى ظهور الحاجة إلى الأصنام والأحجبة والرموز المقدسة، وقرابين النذور، وهدايا المدافن ومبانيها. وظهر عندئذ التمييز بين فن للدين وفن للدنيا، أى بين فن التصور الدينى

[1] Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, P. 27 .

وفـن الـتزيين الدنـيوى. فمـن جهــة نجـد آثارًا لأصنام ولفن نحت المقابر، ومن جهة أخـرى نجـد فـنا خزفـيا دنـيويا ذا أشـكال زخرفـية، كـان إلى حـد ما امتدادا لروح الحرف اليدوية وأساليبها، كما يقول زمبر Semper.

إن العـالم، بالنسـبة إلى نـزعة حيوية الطبيعة animism ، ينقسم إلى واقع وإلى مـا فوق الواقع، وإلى عالم ظاهرى منظور وعالم أرواح غير منظور، وإلى جسم فإن ونفـس خـالدة. وإن عـادات الدفـن وطقوسـه لتـبين بوضـوح أن الإنسـان فـى العصـر الحجـرى الجديـد كـان قـد بـدأ بـالفعل ينظر إلى النفس على أنها جوهر منفصل عن الجسـم. ولـو رجعنا إلى النظرة السحرية إلى العالم لوجدناها واحدية، تنظر إلى الواقع عـلى أنـه نسـيج بسـيط، واتصال متماسك لا ينقطع، أما حيوية الطبيعة فهى اتجاه ثـنائى، يكـون مـن معرفـته ومعـتقداته مذهبا يقول بعالمين. وعلى حين أن السحر ذو نـزعة حسـية، يتعلق بما هو عينى، فإن المذهب الحيوى روحانى ميال إلى التجريد. وبيـنما يتركـز الفكـر، فى الحالة الأولى، على الحياة فى هذا العالم، فإنه فى الحالة الثانـية يتركـز عـلى الحـياة المقبلة. وهـذا هو السبب الرئيسى الذى جعل فن العصر الحجـرى القديـم يـردد أشـياء مطابقـة للحـياة والواقـع، عـلى حـين أن فـن العصـر الحجـرى الجديـد يضـع فى مقابل الواقع التجريبى المعتاد عالما أعلى مصممًا تصميمًا مثاليًا[1]. غير أن هذه هى بداية عملية اصطباغ الفن بالصبغة العقلية: أى الاستعاضة عـن الصـور والأشـكال العينـية بعلامـات ورموز وتجريدات واختصارات وأنماط عامة وعلامـات اصـطلاحية، وكبـت الظواهر والتجارب المباشرة بالفكر والتفسير، والتأكيد والمبالغة، والتشويه والتحريف. فلم يعد العمل الفنى مجرد تمثيل لشىء مادى، وإنما أصـبح تمثيلا لفكرة، ولم يعد مجرد تذكر، وإنما أصبح استبصارًا، وبعبارة أخرى فقد حلـت العناصـر الفكـرية غـير الحسـية فـى خـيال الفـنان محـل العناصـر الحسـية اللاعقلـية. وهكـذا تحولـت الصـورة بالـتدريج إلى لغـة رمـزية تـتخذ شـكلاً تمثيليًا،

---

[1] عالج هربرت كون H. Kuehn بالتفصيل علاقة الفن بالتقابل بين النظرة إلى العالم على أساس السحر، والنظرة إليه على أساس حيوية الطبيعة، وذلك فى كتابه "الفن والثقافة فى فجر البشرية Kunst und Kultur der Vorzeit"، ١٩٢٩.

وتضاءل الثراء التصويرى Pictorical حتى أصبح اختزالاً غير تصويرى أو يكاد أن يكون غير تصويرى.

والواقع أن تغير الأسلوب فى العصر الحجرى الجديد يرجع ، آخر الأمر، إلى عاملين : أولهما الانتقال من الاقتصاد الطفيلى، الاستهلاكى البحت، لدى المشتغلين بالصيد والتقاط الغذاء ، إلى الاقتصاد الإنتاجى البناء لدى مربى الماشية وزارعى الأرض، وثانيهما الاستعاضة عن النظرة الواحدية، التى يسودها السحر، إلى العالم، بفلسفة ثنائية النزعة، هى فلسفة حيوية الطبيعة – أى بنظرة إلى العالم تتوقف هى ذاتها على النوع الجديد من الاقتصاد. ذلك لأن مصور العصر الحجرى القديم كان صيادا، ولذا كان يتعين عليه أن يكون دقيق الملاحظة، وأن يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها، وبيئاتها وهجراتها، من أبسط الآثار والروائح التى تتركها هذه الحيوانات، وكان لابد له من عين نفاذة تدرك أوجه الشبه والاختلاف بسهولة، وإذن حادة تميز العلاقات والأصوات عن بعد، أى أنه كان من الضرورى أن تتجه حواسه كلها إلى الخارج نحو الواقع العينى الملموس. وهذا الاتجاه ذاته، وتلك الصفات نفسها، ضرورية للنزعة المطابقة للطبيعة فى الفن أيضًا. أما فلاح العصر الحجرى الجديد فلم تعد به حاجة إلى حواس الصياد الحادة، ولذا فإن حساسيته وقدراته على الملاحظة قد تدهورت، وظهرت لديه مواهب أخرى – أهمها موهبة التجريد والتفكير العقلى – أصبحت لها أهمية فى وسائل الإنتاج وكذلك فى فنه الذى أضحت نزعته شكلية، تصميمية، شديدة التركيز. والواقع أن أهم الفوارق بين هذا الفن وبين النزعة الواقعية هو أنه لا يمثل الواقع على أنه صورة متصلة من التجانس التام، بل على أنه مواجهة بين عالمين. فهو فى نزوعه الشكلى يخالف المظهر المعتاد للأشياء، ولا يعود محاكيًا للطبيعة، وإنما يصبح معاديًا لها، وهو لا يشكل إضافة جديدة إلى الواقع، وإنما يضع فى مقابله أنموذجا مستقلاً خاصًا به. والحق أن تلك الثنائية التى ظهرت فى العالم مع عقيدة حيوية الطبيعة، ووجدت منذ ذلك الحين تعبيرًا عنها فى مئات المذاهب الفلسفية، هى التى يعبر عنها هذا التقابل بين الفكر والواقع، والنفس والبدن، والروح والشكل، وهو التقابل الذى أصبح جزءا لا يتجزأ من مفهوم الفن عندنا. فعلى الرغم من أنه قد تأتى من آن لآخر

فترات يحل فيها أحد هذه العوامل المتعارضة محل الآخر، فإن التوتر بينهما يترك أثره في كل عصر من عصور الفن الغربي – تستوى فى ذلك العصور التى تسودها النزعة الشكلية الدقيقة، وتلك التى تسودها النزعة الواقعية .

وبحلول العصر الحجرى الجديد، بدأ الأسلوب الشكلى، القائم على الزخرف الهندسى، يدخل فترة طويلة من السيادة المطلقة على نحو لم يبلغه فيما بعد أى اتجاه آخر فى الفن – ولاسيما الاتجاه الشكلى ذاته – خلال العصور التاريخية التالية على الإطلاق. ذلك لأن هذا الأسلوب يسود عصر البرونز والحديد كله، والعصور الشرقية القديمة واليونانية القديمة، باستثناء الفن الكريتى الموقينائى Cretan Mycenean ، أى أنه يسود فترة من التاريخ العالمى تمتد من سنة ٥٠٠٠ إلى سنة ٥٠٠ ق. م. على وجه التقريب، وهى فترة زمنية تبدو جميع أساليب الفن التالية قصيرة الأجل بالنسبة إليها، كما أن الأسلوبين الهندسى والكلاسيكى اللاحقين يبدوان مجرد مرحلتين عابرتين إذا ما قورنا بها. ولكن ما هو العامل الذى أدى إلى أن تظل هذه النظرة إلى الفن، التى تتحكم فيها مبادىء الشكل المجرد بكل دقة، سائدة طوال هذا الوقت؟ وكيف استطاعت أن تظل قائمة على الرغم من تعاقب النظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؟ الواقع أن النظرة الموحدة إلى الفن، خلال الفترة التى سادها الأسلوب الهندسى، تتمشى مع صفة اجتماعية موحدة مثلها، كان لها تأثير حاسم فى ذلك العصر بأكمله، على الرغم من وجود اختلافات فردية – وأعنى بها الاتجاه إلى تنظيم الاقتصاد بطريقة متجانسة، وإلى نوع أوتوقراطى من أنواع الحكم. واتخاذ موقف كهنوتى فى المجتمع بأكمله، وهو موقف تسوده العبادة والدين. ويختلف عن طريقة حياة الصيادين التى ظلت تفتقر إلى التنظيم، والتى كانت حياة بداوة تتسم بنزعة فردية بدائية، كما يختلف عن الحياة الاجتماعية التى عاشتها البورجوازية القديمة والحديثة، والتى كانت حياة تسودها نزعة فردية واعية. مبنية على فكرة المنافسة. فلقد كانت نظرة مجتمع الصيد الطفيلى، الذى يعيش أفراده يوما بيوم. نظرة دينامية ذات نزعة فوضوية، وبالمثل كان فنه مكرسًا لتوسيع نطاق التجربة والامتداد بها وتنويعها. أما نظرة طبقة الفلاحين المنتجة. التى تستهدف ضمان وسائل الإنتاج والمحافظة عليها، فهى نظرة سكونية محافظة. وأساليبها فى الحياة لا شخصية جامدة. وبالتالى فإن أنواع الفن عندها تقليدية لا

تتغير. والواقع أن من الطبيعى تماما أن تظهر، إلى جانب أساليب العمل التى سادت مجتمعات الفلاحين، والتى هى فى أساسها جماعية وتقليدية، أشكال ثابتة، جامدة، مستقرة فى جميع ميادين الحياة الثقافية. ولقد كان هورنز Hoernes من أوائل من أكدوا الطابع المحافظ العنيد "الذى يتميز به أسلوب طبقة الفلاحين الدنيا ذاته، مثلما تتميز به طبيعتها الاقتصادية"(١). كما أن جوردون تشايلد، حين يصف هذه الروح، يشير إلى حقيقة تسترعى الانتباه، هى أن أوانى قرية تنتمى إلى العصر الحجرى الجديد قد وجدت كلها متشابهة(٢). وتظل الثقافة الريفية للفلاحين، التى تسير فى تطور مستقل عن الحياة الاقتصادية غير المستقرة للمدن، تلتزم أنماط الحياة الدقيقة التنظيم، التى يتوارثها جيل بعد جيل، بل أن فن الفلاحين في العصور الحديثة يكشف عن سمات معينة مازالت ترتبط بالأسلوب الهندسى فى عصور ما قبل التاريخ.

وكان لابد من وجود مراحل وسطى يتحقق بها انتقال الأسلوب من النزعة المطابقة للطبيعة فى العصر الحجرى القديم إلى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد. فحتى فى عصر أسلوب النزعة المطابقة للطبيعة ذاته، نجد إلى جانب النزعة السائدة فى جنوب فرنسا وشمال أسبانيا، والتى تسير فى اتجاه "الانطباعية" (impressionism)، مجموعة من الصور فى شرق أسبانيا، أقرب إلى الطابع التعبيرى (expressionism) منها إلى الانطباعى. إذ يبدو أن منتجى هذه الأعمال قد ركزوا انتباههم كله فى الحركات الجسيمة وديناميتها، وأرادوا أن يعبروا عنها بطريقة أعمق وأقدر على الإيحاء، فتعمدوا تشويه أبعاد الأطراف، ورسموا أرجلا ذات طول مضحك، وأجزاء عليا للجسم نحيفة إلى حد مستحيلاً، وأذرعا مشوهة، ومفاصل فى غير موضعها. ومع ذلك فإن هذه النزعة التعبيرية ليست أكثر تضادا مع النزعة الواقعية من أية نزعة تعبيرية أخرى متأخرة وكل ما فى الأمر هو أن الإفراط فى التأكيد وتبسيط السمات عن طريق المبالغة يمهد الطريق للأسلوب التصميمى

---

(١) H. Hoernes – O. Menghin : Urgeshichte der bildenden Kunst in Europa. 3rd edit., P. 90 .

(٢) Gordon Childe, Op. cit., P. 109 .

والتخطيطى أكثر مما تمهده له الأبعاد والأشكال التى تتسم بأنها صحيحة صحة مطلقة. غير أن التبسيط التدريجى للخطوط الخارجية وتنميطها، وهى الصفة التى لاحظ هنرى بروى Henri Breuil وجودها فى المرحلة الأخيرة للتطور فى العصر الحجرى القديم، والتى عرفها بأنها "صبغ للأشكال الطبيعية بصبغة تقليدية"[١]، تمثل أول انتقال حقيقى إلى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد. وهو يقدم إلينا وصفا للعملية التى يزداد خلالها الإهمال فى أداء الرسوم المطابقة للطبيعة، ويتزايد التجريد والجمود الشكلى والنزعة التصميمية فيها بإطراد، ويبنى على أساس هذه الملاحظة نظريته القائلة بتطور الأشكال الهندسية من النزعة المطابقة للطبيعة، وهى عملية يجوز أنها قد سارت دون أى انقطاع داخلى، ومع ذلك فلم يكن من الممكن أن تحدث مستقلة عن الظروف الخارجية. ويتخذ الاتجاه التخطيطى اتجاهين: فهو من جهة يستهدف البحث عن أشكال للاتصال والتعبير تتميز بأنها واضحة يسهل فهمها، وهو من جهة أخرى يخلق أنواعا بسيطة جذابة من الزخارف. وهكذا فإننا نشهد بالفعل، عند نهاية العصر الحجرى القديم، تطور الأشكال الرئيسية الثلاثة للتمثيل التصويرى : المحاكى imitative، والإخبارى informative ، والزخرفى decorative – أى بعبارة أخرى، المشابهة المطابقة للطبيعة، والعلامة الكتابية التصويرية، والزخرف التجريدى .

ولقد كانت الأشكال الانتقالية من النزعة المطابقة للطبيعة إلى النزعة الهندسية تناظر المراحل الوسطى التى أدت إلى الانتقال من الاقتصاد الاستغلالى إلى الاقتصاد الإنتاجى. وأغلب الظن أن البوادر الأولى للزراعة وتربية الماشية قد ظهرت حتى فى قبائل معينة تحترف الصيد، نتيجة لحرصها على حفظ الثمار والمحافظة على الحيوانات المستأنسة – وربما الحيوانات المقدسة فيما بعد[٢]. ولم يكن هذا التغير انقلابًا مفاجئًا لا فى الفن ولا فى الاقتصاد، بل لابد أنه قد حدث بالتدريج

[1] Henri Breuil : ‘Stylisation des dessins à l’âge du renne”, L’Anthropogie, 1906, VIII, PP. 125 ff – C.E.M.C. Burkitt : “The Old Stone Age”, PP. 170-3 .

[2] Heinrich Schurtz : “Die Anfaenge des Landbesitzes”. Zeitschr. Fuer Sozialwiss, III, 1900.

فـى كـلا المجـالين. ولابد أن الظواهر الانتقالية فى كلا الميدانين كان كل منها يعتمد عـلى الآخـر عـلى نفس الـنحو الـذى كانـت فيه النزعة المطابقة للطبيعة تعتمد على الصـيد الطفيلى، من جهة، والنزعة الهندسية تعتمد على الزراعة الإنتاجية من جهة أخـرى. وبهـذه المناسـبة فإنـنا نجـد فـى الـتاريخ الاقتصـادى والاجتماعى للأجناس البدائـية الحديـثة حالـة مشابهة، تؤدى بنا إلى القول بأن هذه العلاقة أنموذج يتكرر عـلى الـدوام. فالـبوشمن، وهـم صـيادون رحـل شـأنهم شـأن إنسان العصر الحجرى القديـم، يمـرون بمـرحلة التطور التى أطلقنا عليها اسم "البحـث الفردى عن الغذاء"، فليسـت لديهـم معـرفة بمعـنى الـتعاون الاجتماعى، ولا يؤمنون بأرواح أوجن، وإنما يركـزون اهـتمامهم عـلى ممارسـة السـحر. وهـم ينتجون فنا ذا نزعة مـطابقة للطبيعة يشـبه التصـوير فى العصر الحجرى القديم إلى حد يدعو إلى الدهشة. كذلك فإن زنوج سـاحل إفريقـيا الغربـية، الذيـن يمارسـون الـزراعة الإنتاجـية، لديهـم نزعة شكلية صارمة، ولديهم فن تجريدى، ذو تصميم هندسى، مشابه لفن إنسـان العصر الحجرى الجديد[1].

ولا يكـاد يكـون مـن الممكـن أن يقـال عـن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لهذيـن الأسـلوبين أكثر وأوضح من أن النزعة المطابقة للطبيعة ترتبط بأنماط اجتماعية ذات اتجـاه فـردانى وفوضـوى، وبـنوع مـن الافـتقار إلى الـتراث، وإلى التقالـيد الثابـتة،وبموقف دنـيوى صـرف، عـلى حـين أن الـنزعة الهـندسية ترتبط باتجاه إلى الـتجانس فـى التنظـيم، وبـنظم مسـتقرة، وبـنظرة إلى الحـياة يوجـهها الدين إلى حد بعـيد. عـلى أن أى شـىء يقال بالإضافة إلى مجرد التصريح بهذه العلاقات، لابد أن يكـون فـى معظـم الأحـيان مبنـيا عـلى الخلط والغموض. وهناك أيضًا مفاهيم غامضة كهـذه يرتكـز علـيها ذلـك الارتـباط الـذى حـاول فلهـلم هاوزنشـتين Wilhelm Hausenstein أن يقـيمه بـين الأسـلوب الهندسـى والأسلوب الشيوعى الذى كانت

---

[1] Cf. H. Obermaier – H. Kuehn : Bushman Art – H. Kuehn : Die Kunst der Primitiven. – Herbert Read : Art and Society, 1936 – L. Adam : Primitive Art, 1940 .

تتبعه "الديمقراطيات الزراعية"[1]. فهو يجد في كلتا الظاهرتين نزعة تسلطية، تتجه إلى المساواة والتخطيط، ومع ذلك فاته أن هذه المفاهيم لا يكون لها نفس المعنى في هذين الميدانين المتميزين، ميدان الفن وميدان المجتمع، وأن النظر إلى هذه المفاهيم بطريقة مرنة يؤدى من جهة إلى الربط بين نفس الأسلوب وبين أشكال اجتماعية مختلفة كل الاختلاف، كما يؤدى من جهة أخرى إلى الربط بين نفس النظام الاجتماعي وأشد الأساليب الفنية تباينًا. فالمعنى السياسى المقصود بكلمة "تسلطى authoritarian" يمكن أن ينطبق على أنظمة المجتمع الاشتراكية فضلاً عن الإقطاعية وفضلاً عن الشيوعية، على حين أن حدود الأسلوب الهندسي أضيق بكثير، فهي لا تشمل فن المدنيات الأوتوقراطية كله، ناهيك بفن الاشتراكية. وبالمثل فإن مفهوم "المساواة" يكون، عند استخدامه في مجال المجتمع، أضيق نطاقًا منه عند استخدامه في مجال الفن. فهو من وجهة النظر الاجتماعية السياسية يقابل شتى أنواع المبادىء الأوتوقراطية، أما في ميدان الفن، حيث لا يكون له إلا معنى ما يعلو على الشخصية وما هو مضاد للفردية، فإنه يمكن أن يساير نظما اجتماعية شديدة التباين، ومع ذلك فإن أقل الاتجاهات تمشيًا معه هى الروح الديمقراطية والاشتراكية. فإذا انتقلنا إلى لفظ "التخطيط" وجدنا أنه لا توجد، آخر الأمر، علاقة مباشرة بين التخطيط الاجتماعي والتخطيط الفنى. ذلك لأن التخطيط الذى يعنى استبعاد المنافسة الحرة غير المنظمة فى المجال الاقتصادى، والتخطيط الذى يدل على التنفيذ الدقيق التنظيم لخطة فنية تحدد مقدمًا بأدق تفاصيلها، لا يمكن أن تكون بينهما إلا علاقة مجازية على أقصى تقدير، أما فى ذاتهما فإنهما يمثلان مبدأين يختلفان اختلافًا مطلقًا. ومن الممكن جدًا أن نتصور سيادة فن ذى نزعة شكلية فردية فى اقتصاد ومجتمع مخطط. والحق أنه لا يكاد يكون هناك ما هو أخطر على التفسير الاجتماعي للبناءات الحضارية من هذا الخلط، الذى يسهل تعرض المرء للوقوع فيه. إذ ليس أيسر من إيجاد ارتباطات براقة بين مختلف أساليب الفن والأنماط الاجتماعية التى تسود فى أى عصر بعينه، دون أن تكون هذه

---

(1) Wilhelm Hausenstein : Bild und Gemeinschaf, 1920. "Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst", in "Archivfuer Sozialwiss. und Sozialpolitik", vol. 36, 1913.

الارتـباطات مبنـية إلا عـلى مجـاز بحـت، كمـا أنه ليس هناك ما هو أكثر إغراء من المـباهاة بوضـع مثل هذه التشبيهات الجريئة. غير أن هذه شراك تنصب للحقيقة، لا تقـل خطـورة عـن تلـك الأوهـام التى عددها "بيكن"، ومن الممكن جدا أن تندرج فى قائمـة الـتحذيرات التى وضعها، تحت اسم "أوهام الخلط والاشتراك اللفظى idola aequivocationis".(*)

(*) يشير المؤلف هنا إلى أوهام بيكن المشهورة (idola)، وهى أوهام الجنس والكهف والمسرح والسوق، التى تمثل أهم أنواع الأخطاء التى يقع فيها الفكر البشرى على مستوى الأفراد والجماعات. (المترجم).

الفصل الثالث

الفنان بوصفه ساحرًا وكاهنًا

الفن بوصفه مهنة وحرفة منزلية

كان خالقو رسوم الحيوانات في العصر الحجري القديم، على الأرجح، صيادين "محترفين"، وهو استنتاج يكاد يصل إلى مرتبة اليقين المطلق، نظرًا إلى ما نلمسه لديهم من معرفة دقيقة بالحيوانات. وليس من المحتمل أن عملهم "كفنانين" أو أي اسم آخر كان يطلق عليهم، كان يؤدي إلى إعفائهم من واجبات البحث عن الغذاء[1]. غير أن هناك شواهد معينة تؤدي قطعًا إلى الاعتقاد بأنه قد بدأ يظهر بالفعل نوع من التمايز المهني – وإن كان ذلك ربما قد اقتصر على هذا الميدان وحده. فإذا نظرنا إلى تصوير الحيوانات – كما نفترض – على أنه كان يخدم بالفعل أغراض السحر، فلن يكاد يكون هناك عندئذ مجال للشك في أن الأشخاص الذين كانوا قادرين على إنتاج هذه الأعمال كانوا يعدون في الوقت ذاته موهوبين بقوة سحرية، وكانوا نتيجة لذلك يقابلون باحترام خاص، فأصبح لهم مركز جلب لهم امتيازات معينة، وحررهم – جزئيًا على الأقل – من أعباء البحث عن الغذاء. وبهذه المناسبة فإن الأسلوب الفني المرهف المحكم للصور التي رسمت في العصر الحجري القديم، هو شاهد على أن هذه أعمال لم يقم بها هواة، وإنما قام بها أخصائيون مدربون قضوا وقتًا غير قصير من حياتهم يتعلمون فنهم ويمارسونه، وكانوا طبقة من المحترفين قائمة بذاتها. بل أن العثور على "تخطيطات" و"مسودات"، و"رسوم تلاميذ" مصححة، إلى جانب الصور الأخرى الباقية، يؤدي إلى الاعتقاد بأن من المحتمل جدًا أن يكون قد وجد في ذلك العصر نشاط تعليمي منظم، له مدارسه

[1] Cf. Fr. M. Heichelheim : Wirtschaftsgeschichte des Altertums, 1938, PP. 23-4.

ومعلموه واتجاهاته وتقاليده المحلية[1]. وهكذا يبدو أن الفنان الساحر كان أول مثل للتخصص وتقسيم العمل.

وعلى أية حال فهو قد انبثق من بين صفوف المجموع غير المتمايز، إلى جانب الساحر العادى والطبيب، بوصفه أول "المحترفين"، ولما كان يمتلك مواهب خاصة، فقد كان هو الذى مهد الطريق لظهور طبقة الكهنة الحقيقية، التى لن يقتصر ادعاؤها، عندما تظهر فيما بعد، على أن لديها قدرات ومعارف غير عادية، بل ستزعم أن لديها نوعًا من القداسة، وستمتنع عن أداء جميع الأعمال العادية. ومع ذلك فحتى الإعفاء الجزئى لطبقة واحدة من مهام البحث المباشر عن الغذاء هو دليل على وجود أوضاع متقدمة نسبيًا، إذ أنه يعنى أن لدى هذا المجتمع من الوسائل ما يتيح له أن يتحمل هذا الترف، وأعنى به وجود الأخصائيين فيه. والواقع أن النظرية القائلة بأن للثروة قدرة على النهوض بالفن، تصدق تمامًا على تلك الأوضاع التى كان الإنسان فيها لا يزال يعتمد على سد المطالب اليومية لمعيشته. فوجود أعمال فنية فى مرحلة التطور هذه هو فى واقع الأمر علامة على وجود نوع من الوفرة فى وسائل العيش، وعلى تحرر نسبى من الانشغال المباشر بالحصول على الغذاء. غير أن من المستحيل تطبيق هذه النظرية على الأوضاع الأكثر تقدمًا إلا بشروط معينة. إذ أنه حتى وإن كان من الصحيح أن إمكان وجود مصورين ونحاتين هو فى ذاته دليل على وجود قدر معين من الوفرة المادية، لابد أن يكون المجتمع على استعداد لاقتسامه مع هؤلاء الإخصائيين "غير المنتجين"، فإن من الواجب ألا يطبق المبدأ على طريقة ذلك العلم الاجتماعى البدائى، الذى يجعل العصور الذهبية للفن مقترنة — ببساطة — بعهود الازدهار الاقتصادى.

والأرجح أن النشاط الفنى فى العصر الحجرى الجديد قد انتقل، بعد التفرقة بين فن دينى وفن دنيوى، إلى أيدى فئتين متباينتين. والأمر الذى يكاد يكون مؤكدًا هو أن الرجال وحدهم، والسحرة والكهنة قبل غيرهم، هم الذين كان يعهد إليهم بمهام الفن المتعلق ببناء القبور ونحت الأصنام، فضلاً عن أداء الرقصات

---

(1) H. Obermaier : Urgeschichte der Menschheit, 1931, P. 209 – M.C. Burkitt : The Old Stone Age, PP. 215 – 216 .

الدينية، التى أصبحت الآن الفن الرئيسى فى عصر حيوية الطبيعة animism – هذا إذا جاز للمرء أن يطبق نتائج البحث الأنثروبولوجى على الأوضاع السائدة فى عصر ما قبل التاريخ"[1].

أما الفن الدنيوى، الذى أصبح الآن يقتصر على الخوف، وكان عليه أن يحل مشكلات زخرفية فحسب، فقد عهد به كله على الأرجح إلى النساء، ويجوز أنه كان يؤلف جزءا من الأعمال المنزلية. ويربط هورنز بين الطابع الهندسى لفن العصر الحجرى الجديد بأسره وبين العنصر الأنثوى. فهو يعتقد أن "الأسلوب الهندسى هو قبل كل شيء أسلوب نسائى، فهو نسائى فى طابعه، وهو فى الوقت ذاته يحمل طابع الدقة والتنظيم"[2]. وقد تكون هذه الملاحظة صائبة، غير أن التفسير مبنى على نوع من الخلط. فهو يقول فى موضع آخر "أن الزخرف الهندسى يبدو أكثر ملاءمة لروح المرأة، التى تتميز بأنها أقرب إلى الطابع المنزلى، وبأنها تميل بشدة إلى التنسيق، وتتصف فى الوقت ذاته بالحرص المتطرف، منه إلى روح الرجل. ولو نظرنا إليه من الزاوية الجمالية المحضة لكان نوعا من الفن يتصف بضآلة القيمة والجمود وضيق الأفق الشديد، على الرغم من كل ما فيه من ترف وبريق، ولكنه فى هذه الحدود صحى وفعال، يسر العين بفضل الجهد الذى يتبدى فيه، والروح الزخرفية الظاهرية التى يتسم بها، والتى هى تعبير عن الروح النسائية فى الفن"[3]. والحق أن المرء لو سمح لنفسه باستخدام مثل هذه الطريقة المجازية فى التعبير، لاستطاع أن يربط – بنفس القوة – بين الأسلوب الهندسى والروح الصارمة الميالة إلى السيطرة عند الرجل.

ويمكن القول أن استيعاب الصناعات المنزلية والحرف المنزلية النسائية لجزء من النشاط الفنى، أى اندماج النشاط الفنى بأنواع أخرى من النشاط، هو مظهر من مظاهر التأخر إذا ما تأملناه من وجهة نظر تقسيم العمل والتمايز المهنى. ذلك لأن أقصى ما أصبح الآن موجودا هو انقسام وظيفى بين الجنسين، لا بين الطبقات

---

(1) Hoernes – Menghin, Op. cit., P. 524.
(2) Ibid., P. 108.
(3) Ibid., P. 40.

المهنية. وعلى ذلك، فعلى الرغم من أن المدنيات الزراعية تشجع التخصص بوجه عام، فأنها تضيع حديا مؤقتا لوجود طبقة الفنانين المحترفين. ويكتمل هذا التحول إذا علمنا أن مظاهر النشاط الفنى التى أصبحت تمارس بوصفها نشاطا جانبيًا، لا تقتصر على تلك التى تمارسها النساء، بل أصبحت تمتد أيضًا إلى تلك التى ظل الرجال يحتفظون بها. صحيح أن كل نشاط فى ميدان الصنائع — مع احتمال استثناء فن صناعة الأسلحة — كان فى هذه المرحلة نشاطا "جانبيًا" من هذا النوع[1]، ولكن من الواجب ألا ننسى أن الإنتاج الفنى، على خلاف كل الأنواع الأخرى للعمل اليدوى، كان قد سار فى طريق مستقل منذ عهد بعيد، ولم يصبح عملا يمارسه هواة فى أوقات فراغهم إلا فى الوقت الذى نتحدث عنه. وأنه لمن الصعب أن نقرر إن كانت نهاية طبقة الفنانين المستقلة هى أحد الأسباب التى أدت إلى تبسيط الأشكال الفنية وصبغها بصبغة تخطيطية، أم هى نتيجة لهذا التبسيط والتخطيط. ومن المؤكد أن الأسلوب الهندسى، بما فيه من وحدات بسيطة تقليدية، لا يقتضى أى نوع من التدريب الدقيق الذى يقتضيه أسلوب النزعة المطابقة للطبيعة، ولكن ينبغى أن نلاحظ من جهة أخرى أن روح الهواية التى يجعلها هذا الأسلوب ممكنة ربما كانت تسهم بالكثير فى تبسيط الأشكال الفنية.

ومن المعروف أن الزراعة والرعى يؤديان إلى استمتاع الإنسان بفترات طويلة من الفراغ. فالعمل فى المزارع يقتصر على مواسم معينة، والشتاء طويل، وهو يتيح فترات طويلة للراحة من العمل. ومن هنا فإن فن العصر الحجرى الجديد يحمل طابع "الفن الريفى"، ليس فقط لأن أشكاله اللاشخصية التقليدية تتمشى مع الروح الريفية المحافظة، بل أيضًا لأنه نتاج لوقت الفراغ هذا. ومع ذلك فإنه بعيد كل البعد عن أن يكون فى الوقت ذاته "فنا شعبيًا"، كفن الفلاحين اليوم. وهو على أية حال لا يكون فنا شعبيًا مادام التمايز فى طبقات متباينة داخل المجتمعات الريفية لم يكن قد اكتمل بعد — إذ أن "الفن الشعبى" لا يكون له معنى، كما قال البعض، إلا فى مقابل "فن الطبقة الحاكمة"، أما فن جمهور الناس الذى لم ينقسم بعد إلى

---

[1] Fr. M. Heichelheim, Op. cit., PP. 82-3.

"طبقات حاكمة وطبقات خادمة، وطبقات عليا مترفعة وأخرى دنيا متواضعة" فلا يمكن أن يوصف بأنه "فن شعبى" وذلك على الأقل لأنه لا يوجد أى نوع آخر من الفن على الإطلاق[1]. كما أن فن الفلاحين فى العصر الحجرى الجديد لم يعد "فنا شعبيًا" بعد أن تحقق هذا التمايز، لأن الأعمال التى تخلقها الفنون الجميلة أصبحت عندئذ مخصصة للطبقة العليا المالكة، وأصبحت هذه الطبقة – أى نساؤها عادة – هى التى تؤديها. فعندما تجلس بنيلوبى Penelope إلى المغزل إلى جانب وصيفاتها، تظل هى، إلى حد ما، المرأة الريفية الغنية، ووريثة الفن النسائى فى العصر الحجرى الجديد. ذلك لأن العمل اليدوى ، الذى أصبح محتقرًا فيما بعد، كان لا يزال يعد فى ذلك العصر نشاطًا شريفًا إلى أبعد حد، وذلك على الأقل بقدر ما كانت النساء يقمن به فى البيت .

والواقع أن للأعمال الفنية الباقية من عصر ما قبل التاريخ أهمية فائقة بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية للفن – لا لأنها كانت بالمصادفة معتمدة بدرجة أكبر على الظروف الاجتماعية، بل لأنها تتيح لنا أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية وبين نوع الفن السائد بصورة أوضح مما يتيحه لنا فن العصور اللاحقة. فطوال تاريخ الفن لا نجد على الإطلاق ما يلقى من الضوء على الارتباط بين تغير الأسلوب الفنى والتغير المقترن به فى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، بقدر ما يلقيه الانتقال من العصر الحجرى القديم إلى العصر الحجرى المتأخر. ففى ثقافات ما قبل التاريخ تظهر علامات تأثرها بالأحوال الاجتماعية بصورة أوضح مما تظهر عليه فى الثقافات المتأخرة، حيث تستمر أنواع كانت قد أصبحت متحجرة جزئيا، وتظل تتوارث من المرحلة السابقة، وتمتزج فى كثير من الأحيان مع الأنواع الجديدة التى لازالت تحتفظ بحيويتها، دون أن يكون من الممكن التمييز بينها. فكلما ارتفع مستوى الثقافة التى ندرس فنها، ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الأصل الاجتماعى الذى ترتبط به. وكلما ازدادت، فى عصر ما، عظمه فن معين، أو أسلوب معين، أو نوع معين، ازداد طول الفترات التى يسير فيها التطور وفقًا لقوانين داخلية

---

[1] Hoernes – Menghin, P. 580 .

مستقلة خاصة بـه، دون تأثر بالتقلبات الخارجية. وكلما طالت هذه المراحل المستقلة، ازدادت صعوبة إيجاد تفسير اجتماعى للعناصر المنفردة فى ذلك الكل المعقد الذى يكونه النوع الفنى موضوع البحث. وعلى ذلك فإن العصر الذى يعقب العصر الحجرى مباشرة، والذى تتحول فيه الثقافات الريفية إلى ثقافات حضرية أكثر دينامية، مبنية على التجارة والصناعة، يكشف عن بناء يبلغ من التعقد النسبى حدا لا يتسنى معه إيجاد تفسير اجتماعى مرض إلى حد بعيد لظواهر معينة. ففى هذا العصر أصبح الفن الهندسى الزخرفى موطد الدعائم إلى حد يكاد يستحيل معه اقتلاعه من جذوره، ويظل هو السائد، دون أن يكون ذلك على ما يبدو راجعًا إلى سبب اجتماعى محدد. أما حين يظل كل شيء مرتبطا مباشرة بالحياة الفعلية، كما هى الحال فى عصور ما قبل التاريخ، وحين لا تكون هناك أنواع مستقلة، أو فروق فى المبدأ بين القديم والجديد، وبين التراث القديم والعصر الجديد، فعندئذ يكون التفسير الاجتماعى للظواهر الثقافية بسيطًا نسبيًا، ومجديًا إلى حد بعيد.

الباب الثانى
الثقافات الحضرية فى الشرق القديم

الفصل الأول
العناصر السكونية والحركية
فى فن الشرق القديم

كانت نهاية العصر الحجرى الجديد مؤذنة بإعادة توجيه الحياة على نحو لا يقل شمولاً عن ذلك الذى حدث فى بدايته، وبثورة فى الاقتصاد ونظم المجتمع لا تكاد تقل عن تلك التى حدثت فى مطلعه. ففى بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو الانتقال من الاستهلاك المجرد إلى الإنتاج، ومن الفردية البدائية إلى التعاون، أما فى نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليدوية المستقلة، وظهور المدن والأسواق، وتجمع السكان وتمايزهم . وفى كلتا الحالتين تتمثل لنا صورة تغير كامل، وإن كان حدوث هذا التغيير يتخذ فى الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما يتخذ صورة انقلاب مفاجىء. ففى معظم النظم والعادات السائدة فى عالم الشرق القديم، نجد أن الأنواع الأوتوقراطية من الحكومات، والاحتفاظ الجزئى بالاقتصاد الطبيعى، وتغلغل العقائد الدينية فى الحياة اليومية، والاتجاه الشكلى الدقيق فى الفن — وهى كلها عادات وتقاليد متخلفة من العصر الحجرى الجديد — تستمر جنبا إلى جنب مع أسلوب الحياة الحضرى الجديد. ففى مصر والعراق واصل الفلاحون حياتهم الخاصة التى تحددت معالمها تقليديًا، على نحو مستقل عن صخب المدينة واضطرابها، وذلك فى مستوطناتها القروية، وفى إطار اقتصادها المنزلة. وعلى الرغم من أن تأثيرها ظل فى تضاؤل مستمر، فإن روح تقاليدها مازالت ملحوظة حتى فى آخر وأعلى مظاهر الثقافات الحضرية الشديدة التعقيد فى هذه البلدان.

وأوضح المظاهر التى تعبر عن التغير الحاسم فى أسلوب الحياة الجديد، هو أن الإنتاج الأولى لم يعد هو الحرفية الرئيسية، الأكثر تقدمية من الوجهة التاريخية، وإنما أصبح الآن يخدم التجارة والحرف اليدوية. وأدى ازدياد الثروة، وتراكم الأرض

الصالحة للزراعة وكميات الغذاء الوفيرة فى أيد قليلة نسبيا، إلى خلق حاجات جديدة أكثر إلحاحًا وتنوعًا، للمنتجات الحرفية، كما أدى إلى مزيد من تقسيم العمل. فانبثق، من البيئة المنزلية المزخرفة، والحلى، وأصبح إخصائيًا يرتزق من حرفته. ولم يعد صانع هذه المنتجات هو الساحر الملهم، أو أحدًا من أفراد العائلة لا يتميز إلا ببراعته اليدوية، وإنما أصبح صانعًا حرفيًا ينحت التماثيل ويرسم الصور ويشكل الأوانى، مثلما يصنع غيره الفئوس والأحذية، ولم يكن له من الاحترام ما يزيد على ما للحداد أو الحذاء. ولا شك فى أن الاكتمال الحرفى للعمل الفنى، والسيطرة الأكيدة على المادة الصعبة، والدقة التامة فى الأداء، وهى الصفات التى تلاحظ بوجه خاص فى مصر القديمة[1]، فى مقابل عدم الاكتراث الذى يرجع إلى الهواية أو ما يشبه العبقرية فى الفن الأسبق عهدًا، إنما هو نتيجة للتخصص المهنى للفنان، ولحياة المدينة بما فيها من منافسة متزايدة بين قوى متعارضة، ولتكوين صفوة مختارة من العارفين بأسرار الفن، الخبيرين بأصوله، فى المراكز الثقافية بالمدينة، وفى مقار المعابد والبلاط الملكى.

إن المدينة تتميز بتركيز السكان، وبوجود مؤثرات عقلية ناجمة عن الاتصال الوثيق بين مختلف مستويات المجتمع، وبتقلب أسواقها، وبروح مضادة للتراث، تتحكم فيها الطبيعة الخاصة للسوق، كما تتميز بتجارتها الخارجية، واتصال تجارها بالبلدان والشعوب الأجنبية، وباقتصاد نقدى كان بطبيعة الحال بسيطًا فى البداية، وبسرعة تحرك الثروة فيها نتيجة لطبيعة الاقتصاد النقدى. وقد كان من المحتم أن يكون للمدينة، نتيجة لكل هذه الصفات، تأثير ثورى فى كل ميدان من ميادين الحياة الثقافية، وأن تؤدى إلى ظهور أسلوب فى الفن أكثر دينامية وفردية، وأكثر تحررًا من تأثير الأشكال والأنماط القديمة، بالقياس إلى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد. وكل ما أدت إليه النزعة المحافظة المشهورة فى فن الشرق القديم، وهى النزعة التى بالغ فيها الكثيرون بإفراط، وكذلك بطء التطور الكامل لهذا الفن، وطول مدة كل واحد من اتجاهاته، هو أنها حدت من التأثير التركيزى

---

[1] Cf. Ludwig Curtius : Die Antike Kunst, I, 1923, P. 71 .

لأساليب الحياة الحضرية الجديدة، ولكنها لم تبطل هذا التأثير. ذلك لأن المرء لو قارن اتجاه الفن المصرى بتلك الأحوال التى كانت فيها "كل أوانى القرية متشابهة"، ولم يكن من الممكن فيها التعبير عن المراحل المتميزة للتطور الثقافى إلا من خلال ألوف السنين، فإن المرء يشعر عندئذ بظواهر أسلوبية كثيرا ما تفوتنا الاختلافات بين إحداها والأخرى، لا لشىء إلا لكونها غريبة عنا، مما يزيد من صعوبة التفرقة بين خصائصها المميزة. غير أن المرء يشوه الماهية الباطنة لهذا الفن لو حاول أن يستخلصه كله من مبدأ واحد، وأن يغفل هذه الحقيقة، وهى أنه يحمل فى ذاته استقطابًا بين السكونى والحركى، والمحافظ والتقدمى، والشكلى البحت والاتجاهات التى تقضى على الشكلية. ولا يمكن أن يفهم المرء هذا الفن فهما صحيحًا إلا إذا أحس بالقوى الحية للفردية التجريبية والنزعة الطبيعية التوسعية من وراء الأشكال التقليدية الجامدة، وهى قوى تنبثق من النظرة الحضرية إلى الحياة، وتقضى على الحضارة الجامدة التى سادت فى العصر الحجرى الجديد. ومع ذلك لا ينبغى أبدا أن يؤدى هذا الانطباع بالمرء إلى الإقلال من قيمة الروح المحافظة التى كان لها تأثيرها فى تاريخ الشرق القديم. ذلك لأن النزعة الشكلية التخطيطية لثقافة الفلاحين فى العصر الحجرى الجديد قد ظلت تمارس تأثيرها، بل تنتج فروعا دائمة التجدد للنمط القديم. والأهم من ذلك أن القوى الاجتماعية الغالبة — وأهمها القصر الملكى والكهنوت — قد أسهمت، خلال المراحل الأولى على الأقل من العصر الشرقى القديم، فى المحافظة على الوضع القائم، وعلى الأشكال التقليدية للفن والعبادة بقدر الإمكان.

ولقد كان الفنان فى ذلك المجتمع مضطرا إلى العمل فى ظروف من القهر لو طبقنا عليها النظريات الجمالية التحررية الحديثة، لاستحال أساسًا إنجاز أى عمل ثقافى أصيل منذ البداية. ومع ذلك فإن بعضا من أروع الأعمال الفنية قد ظهرت هنا، فى الشرق القديم، على وجه التحديد، وذلك فى ظل أقسى ضغط يمكن تصوره، مما يثبت أنه لا توجد علاقة مباشرة بين الحرية الشخصية للفنان وبين القيمة الجمالية لأعماله. ذلك لأن من الحقائق التى ينبغى الاعتراف بها أن كل مقصد للفنان ينبغى أن يشق طريقه من خلال شبكة شديدة الإحكام. فكل عمل فنى

ينتج بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التى تقاوم تحقيق هذه المقاصد - أعنى توترًا بين عوامل مقاومة مثل عدم السماح بموضوعات معينة، ومظاهر التعصب الاجتماعى، وسوء الحكم لدى الجماهير، وبين المقاصد التى إما أن تكون قد استوعبت بالفعل عوامل المقاومة هذه، وإما أن تقف فى وجهها صراحة ودون مواربة. فإذا كانت عوامل المقاومة فى اتجاه معين مما يستحيل التغلب عليه، فعندئذ تتحول ملكة الابتكار لدى الفنان وقدرته على التعبير إلى هدف لا يعترض طريقه شىء، ولكنه نادرا ما يكون لديه مجرد الشعور بأن العمل الذى أنجزه بديل للعمل الحقيقى. وحتى فى أشد الديمقراطيات تحررا نجد أن الفنان لا يتحرك بحرية وانطلاق كاملين. فهناك عوامل لا حصر لها، خارجة عن نطاق فنه، تعمل على تقييد حريته حتى فى مجتمع كهذا. وقد يكون للاختلاف فى مقدار الحرية أهمية عظمى بالنسبة إليه شخصيا، أما من حيث المبدأ فليس ثمة فارق بين الأوامر الغاشمة لحاكم مطلق، وبين تقاليد النظام الاجتماعى، حتى لو كان ذلك النظام شديد التحرر. ولو كانت القوة فى ذاتها مضادة لروح الفن، لما أمكن أن تنشأ الأعمال الفنية الرائعة إلا فى حالة من الفوضى الكاملة. ولكن الواقع أن الشروط التى تتوقف عليها الطبيعة الجمالية لعمل ما تتجاوز نطاق التقابل بين الحرية والقهر السياسيين. ومعنى ذلك إنه إذا كانت وجهة النظر الفوضوية على خطأ، فإن الموقف المتطرف الآخر لا يقل عنها خطأ، وأعنى به افتراض أن القيود التى تحد من حرية الفنان فى الحركة هى فى ذاتها نافعة مثمرة، وأن حرية الفنان الحديث هى المسئولة بالتالى عن عيوب الفن الحديث، وأن من الواجب فرض القهر والقيود بطريقة مصطنعة على أساس أنها هى الضمانات المزعومة لظهور فن له "أسلوب" بالمعنى الصحيح.

الفصل الثانى
مركز الفنان ..
وتنظيم الإنتاج الفنى

كان الكهنة والحكام هم أول من استخدموا الفنانين، وظلوا لفترة طويلة ينفردون باستخدامهم . وكانت أهم "الورش" الفنية التى يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقع فى المعابد وقصور الأمراء. فى هذه "الورش" كان الفنانون يعملون إما بوصفهم متطوعين وإما بوصفهم عبيدا مدى الحياة. وفى هذه الظروف أنجز أعظم وأروع قدر من الإنتاج الفنى فى ذلك العصر . فعندما تكدست الأرض لأول مرة، كان ذلك فى أيدى المحاربين واللصوص، والغزاة والمغتصبين والزعماء والأمراء، ومن الجائز جدًا أن أول ملكية تدار بطريقة منظمة هى الإقطاعيات الزراعية الخاصة بالمعابد — أى ملكيات الآلهة التى أقامها الأمراء وأدارها الكهنة. وعلى ذلك فإن من المرجح إلى حد بعيد أن يكون الكهنة أول من استخدموا الفنانين بانتظام، وأول من كلفوهم بأعمال، أما الملوك فكل ما فعلوه هو أنهم حذوا حذوهم فحسب. ولقد كان فن الشرق القديم مقتصرا أولاً — باستثناء الصناعة المنزلية — على أداء الأعمال التى يطلبها هؤلاء السادة. وكان الجزء الأكبر من الإنتاج الفنى فى ذلك العصر مؤلفا من هدايا نذرت للآلهة، ونصب تذكارية للملوك، ومن متطلبات عبادة الآلهة أو الحاكم، ومن أدوات الدعاية التى تهدف إما إلى الإشادة بالخالدين وإما إلى تخليد ذكرى من يمثلونهم على الأرض. وكان الكهنة والأسر المالكة معا جزءا من نظام كهنوتى واحد، كما كانت هناك صفة واحدة تجمع بين المهام التى كانوا يكلفون الفنان بها، أعنى مهام ضمان الخلاص لأرواحهم وتخليد ذكراهم — هذه الصفة هى الأساس الذى ارتكز عليه كل دين بدائى، وهى عبادة الموتى. وكان الكهنة والملوك معًا يطلبون إلى الفنان أن يمثلهم بصورة فيها وقار، وجلال، ورفعة، ويشجعون الفنان أن يظل سكونيا محافظًا فى نظرته إلى

الأمور، ويرغمونه على خدمة أغراضهم المحافظة. وهكذا كانوا معا يفعلون كل ما فى طاقتهم من أجل منع التجديد فى الفن، والحيلولة دون قيام أى نوع من الإصلاح، إذ كانوا يخشون حدوث أى تغيير فى النظام القائم، ويعلنون أن لقواعد الفن التقليدية من القداسة والعصمة ما للمعتقدات الدينية وأنواع العبادة التقليدية. ولقد سمح الكهنة للملوك بأن يعدوا آلهة، كيما يجتذبوهم إلى نطاق سلطتهم الخاصة، ومن جهة أخرى سمح الملوك ببناء المعابد للآلهة والكهنة لكى يزيدوا من شهرتهم الخاصة. فكلا الطرفين كان يود أن يفيد من نفوذ الآخر، وكلاهما كان يريد أن ينتفع من الفنان فى الصراع من أجل المحافظة على السلطة الملكية أو الكهنوتية. فى مثل هذه الظروف كان قيام فن مستقل، يخلق بدوافع جمالية خالصة، ولأغراض جمالية خالصة، أمرًا لا يقل استحالة عنه فى عصر ما قبل التاريخ. فلم تكن الأعمال الفنية، كالآثار المنحوتة أو صور الحائط، قد خلقت لذاتها، ولما فيها من جمال. ولم يكن الفنان يكلف بالنحت لكى توضع تماثيله فى مقدمة المعابد وفى السوق، كما هى الحال فى العصر الكلاسيكى القديم أو فى عصر النهضة، بل كان معظمها ينصب الأغوار المظلمة للمعبد، وفى أعماق القبور[1].

ولابد لنا أن نفترض أن مهنة الفنان أصبحت متميزة بدرجة تكفى لكى يرتزق منها صاحبها منذ وقت مبكر إلى حد ما فى تاريخ مصر القديمة، إذ أن الطلب على الصور التى تمثل الأشخاص والحوادث، وعلى الأعمال الفنية المرتبطة بالمدافن، كان ملحًا إلى حد بعيد فى مصر منذ أبعد العصور. غير أن دور الفن بوصفه تابعا خاضعا قد تأكد بقدر من القوة، واندماجه فى المهام العملية قد بلغ درجة من الاكتمال، اختفى معها شخص الفنان ذاته اختفاء يكاد يكون تاما وراء عمله الفنى. فقد ظل المصور والنحات صانعين مجهولين، لا يظهران شخصيتهما الخاصة على أى نحو. فأسماء الفنانين التى نعرفها من مصر القديمة قليلة جدًا، ولما كان كبار الفنانين لا يقومون بالتوقيع على أعمالهم[2]، فإن من المستحيل أن نربط بين هذه

---

(1) J.H.B. Breasted : A History of Egypt, 1909, P. 102 .

(2) A. Erman : Life in Ancient Egypt, 1894, P. 414 .

الأسماء القليلة ذاتها وبين أية مجموعة محددة من الأعمال الفنية[1]. صحيح أن لدينا صورًا لورش النحاتين - من "تل العمارنة" بوجه خاص - بل أن لدينا صورة لنحات يعمل فى تمثال للملكة "تى" يمكن التعرف عليه[2]، غير أن شخص الفنان، وانتساب الأعمال الفنية الموجودة إليه، يظل فى كل الحالات أمرًا مشكوكًا فيه. فإذا كانت الصور المرسومة على جدار قبر تمثل فى بعض الأحيان مصورًا أو نحاتًا، وتحدد اسمه، فلنا أن نفترض أن الفنان كان يهدف إلى تخليد ذاته[3]، ولكن ليس هذا أمرًا مؤكدًا كل التأكيد، فضلاً عن أننا لا نستطيع أن نجنى فائدة كبيرة من هذه المعلومات، نظرا إلى ندرة التفاصيل الأخرى المتعلقة بتاريخ الفن المصرى. بل أن هذه الصور الشخصية لا تعطينا أية معلومات شافية عن رأى الفنان فى نفسه وقيمة عمله. فمن الصعب أن نحدد ما إذا كان الواجب تفسيرها على أنها مجرد محاولة من الفنان لتسجيل عمله اليومى المألوف، أم أن الفنان كان كالملوك وكبار شخصيات المملكة مدفوعا بالرغبة فى تحقيق الخلود لذكراه، ولو فى ظل ذكرى هؤلاء العظماء، فأراد أن يشيد لنفسه أثرا يضمن له حياة دائمة فى ذاكرة الناس.

ومن الصحيح أننا نعرف أسماء كبار المعماريين وكبار النحاتين فى مصر، وأنهم قد منحوا مظاهر خاصة من التكريم الاجتماعى بوصفهم من كبار موظفى البلاط، غير أن الفنان ظل على وجه الإجمال صانعًا حرفيًا لا يتميز بشىء، وأقصى ما كان يناله من التقدير راجع إلى صفته كصانع، لا إلى شخصيته فى ذاتها. ففى مثل هذا العصر كان من المستحيل تمامًا تصور فكرة مثل فكرة لسنج عن "رافاييل بلا يدين". ولم يكن من الممكن التحدث عن حد فاصل بين العمل الذهنى والعمل اليدوى إلا فى حالة المعمارى الكبير، أما النحات والمصور فلم يكونا إلا عاملين يدويين. وتقدم إلينا الكتب المدرسية للكتبة المتعلمين أوضح فكرة عن المركز الاجتماعى الثانوى للفنان فى مصر فهى تتحدث بازدراء عن مهنة الفنان

---

[1] Roeder : "Aegyptische Kunst". In Max Ebert's "Reallexion der Vorgeschichte", VII, 1926, P. 168 .

[2] Ludwig Borchardt : Der Portraelkopf der Koenigin Teje, 1911.

[3] A. Erman, Loc. Cit.

الوضيعة[1]. فمركز المصور والنحات لا يبدو مشرفًا إذا ما قورن بمركز هؤلاء الكتبة، ولاسيما في الفترات الأولى من التاريخ المصرى. وما ذلك إلا مظهر لانحطاط قيمة الفنون بالقياس إلى الأدب. وهي الظاهرة المألوفة تماما في تاريخ العصر الكلاسيكي القديم. فهنا، في الشرق القديم، نجد ارتباطا أوثق حتى مما نجده لدى اليونان والرومان، بين المركز الاجتماعي وبين تلك الفكرة البدائية عن مكانة الناس، التي ترى في العمل اليدوى أمرًا غير مشرف. وعلى أية حال فإن الاحترام الذى كان يقابل به الفنان كان يزداد بازدياد التقدم العام. ففى "المملكة الجديدة" نجد بالفعل كثيرا من الفنانين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية العليا، كما نجد أن بعض الأسر تظل تتوارث مهنة الفنان جيلا بعد جيل دون انقطاع، وهو أمر يمكن أن يعد في ذاته مظهرا لتقدم نسبى في الوعى الطبقى[2]. وعلى الرغم من ذلك فإن الدور الذى كان الفنان يقوم به في حياة المجتمع ظل ثانويًا إلى حد ما، وذلك إذا ما قورن بالوظيفة المفترضة لدى الفنان الساحر في عصور ما قبل التاريخ.

ولقد كانت "الورش" الفنية للمعابد والقصور هي أعظم الورش وأهمها، ولكنها لم تكن الوحيدة، فقد وجدت منشآت كهذه أيضًا في الإقطاعيات الخاصة الكبيرة، وفي أسواق المدن الكبيرة[3]. وكانت هذه الأخيرة تجمع بين عدة ورش صغيرة مستقلة، لا يشتغل فيها إلا عمال أحرار، على خلاف المألوف في المعبد والقصور وداخل الأسر الإقطاعية. وكان الغرض من هذا الإدماج هو من جهة تيسير التعاون بين مختلف الصنائع، ومن جهة أخرى إنتاج السلع وبيعها في نفس المكان، لتحقيق الاستقلال عن التاجر[4]. ففى ورش المعبد والقصر، والورش الخاصة، كان الصناع يشتغلون في إطار منزلى مقفل على ذاته ومكتف بذاته، لا يختلف عن الإطار المنزلى الريفى في العصر الحجرى الجديد إلا في كونه أكبر كثيرًا، ومبنيًا على استغلال عمل أشخاص غرباء، وعلى السخرة في كثير من الأحيان. أما من

---

(1) Ibid.

(2) Cf. Th. Veblen : The Theory of the Leisure Class, 1899, III : "Conspicuous Leisure".

(3) S.R.K. Glanville : Daily Life in Ancient Egypt, 1930, P. 33.

(4) Max Weber : Wirtschaftsgeschichte, 1932, P. 147 .

حيث التركيب ذاته فلم يكن هناك فارق أساسي بين الاثنين. أما نظام السوق، بما فيه من فصل بين العمل في الورش وبين المنزل، فكان على خلاف النظامين السابقين، تحديدا ثوريًا. إذ أنه ينطوى على البوادر الأولى للصناعة المستقلة، التى تنتج السلع بطريقة منظمة، ولا تعود تقتصر على تلبية الطلبات التى تكلف بها من آن لآخر، وإنما يجرى العمل فيها على أساس أنها نشاط مهنى صرف من جهة، وتنتج سلعها للسوق الحرة من جهة أخرى. فهذا النظام قد أدى إلى تحويل منتج السلعة الأولية إلى عامل يدوى، بل أدى أيضًا إلى إبعاده عن الإطار المنزلى الضيق. وهناك نظام آخر كانت له نفس النتيجة، وكان على الأرجح مماثلاً فى قدمه لنظام السوق، هو نظام الإنتاج الخارجى، الذى ظل بمقتضاه العامل فى بيته، ولكنه كان ينفصل روحيًا عن البيت لأنه يشتغل لعميل، لا لنفسه. وعلى هذا النحو يقضي على مبدأ الاقتصاد المنزلى، الذى يقتصر فيه الإنتاج على الحاجات الداخلية المباشرة.

وخلال هذا التطور أخذ الرجل بالتدريج يستحوذ حتى على تلك الأعمال اليدوية والفنية التى كانت من قبل وقفًا على المرأة، كصناعة المنتجات الخزفية والمنسوجات[1]. وقد لاحظ هيرودوت، مندهشًا، أن الرجال فى مصر، وإن كانوا عمالا مسخرين، يجلسون أمام الأنوال، غير أن هذه الظاهرة إنما كانت متمشية مع الاتجاه العام للتطور، الذى أدى آخر الأمر إلى جعل الحرف اليدوية وقفًا على الرجال. ولم يكن ذلك تعبيرا عن استعباد الرجال – كما فى قصة هرقل Heracles فى مغزل أومفال Omphale [*]– وإنما كان تعبيرًا عن انفصال الحرف اليدوية عن المنزل. وتزايد صعوبة استخدام الأدوات المستعملة فيها.

ولقد كانت "الورش" الكبرى الملحقة بقصور الملوك والمعابد، مدارس لتدريب صغار الفنانين. ومن المألوف النظر إلى الورش الملحقة بالمعابد بوجه خاص على أنها

---

[1] Cf. W.M. Flinders Petrie : Social Life in Ancient Egypt, 1923, P. 27.

[*] تروى الأساطير اليونانية أن النبوءة قد فرضت على هرقل أن يعمل ثلاث سنوات لكى يسدد دينا للملك "يوريتوس Eurytus "، فاشتغل فى خدمة الملكة "أومفال"، ملكة ليديا، حيث استعبد بأن أرغم على ارتداء ملابس النساء والعمل أمام المغزل، على حين أن الملكة ارتدت جلد الأسد وأمسكت بالعصا، اللذين كانا خاصين به. (المترجم)

كانت أهم وسائل نقل التراث - غير أن هذا افتراض لا يلقى قبولاً عامًا، مثلما كان الشك يتطرق أحيانًا إلى الفكرة العامة القائلة أن نظام الكهنوت كان له تأثير رئيسى فى ممارسة الفنون[1]. وعلى أية حال فإن الأهمية التعليمية لورشة معينة كانت تزداد كلما استطاعت أن تحتفظ بتراثها مدة أطول، والأرجح أن بعض ورش المعابد كانت فى هذا الصدد متفوقة على ورش القصور، على الرغم من أن القصر من جهة أخرى، كان يستطيع - بوصفه المركز العقلى للبلاد - أن يمارس نوعا من الدكتاتورية فى الأمور المتعلقة بالذوق. وبهذه المناسبة فإن ممارسة الفن، سواء فى ورش المعبد أو فى ورش القصر، كانت تتميز دائمًا بطابع أكاديمى مدرسى واحد. فلابد أنه كان هناك نظام يشرف عليه عدد قليل من المراكز فحسب، بدليل أنه قد وجدت منذ البداية قواعد ملزمة للجميع، ونماذج تسرى على الجميع، وأساليب متجانسة فى العمل. وقد أدى هذا التراث الأكاديمى، الذى كان متزمتًا ضيق الأفق إلى حد ما، إلى ظهور عدد كبير من النواتج الفنية الضئيلة القيمة من ناحية، ولكنه أدى من ناحية أخرى إلى ضمان ذلك المستوى المتوسط الذى كان فى عمومه مرتفعًا، والذى هو الصفة المميزة للفن المصرى[2]. ومما يدل على مدى العناية والمهارة التربوية التى كان المصريون يبدونها فى تعليم الجيل الناشىء من الفنانين، أن المواد التعليمية ذاتها قد حفظت، ومن أمثلتها قوالب الجص من الطبيعة، والنماذج التشريحية لمختلف أجزاء الجسم، التى تستخدم فى أغراض التعليم، والأهم من ذلك كله، تلك النماذج المعروضة التى تبين للتلاميذ تطور العمل الفنى فى مختلف مراحل إنتاجه.

ولقد بلغ تنظيم العمل الفنى، واستخدام المساعدين والانتفاع منهم بطرق متنوعة، والتخصص فى القدرات الفردية والجمع بينها - بلغ ذلك كله حدا من التطور الرفيع فى مصر يذكر المرء على نحو ما، بالأساليب المستخدمة فى ورش الكاتدرائيات بالعصور الوسطى، ويتفوق، فى نواح معينة، على كل نشاط فنى لاحق منظم على أسس فردية. فقد كان الهدف من التطور، منذ البداية، هو الوصول إلى نوع من التوحيد لمعايير الإنتاج، وكان هذا الاتجاه مرتبطًا منذ البداية بالعمل اليومى

---

(1) H. Schaefer : Von Aegyptischen Kunst, 1930, 3rd edit., P. 59.
(2) Ibid., P. 68 .

للورشة وكان الترشيد المتدرج للعمليات الحرفية هو أهم العوامل التى أدت إلى صبغ الأساليب الفنية بصبغة متكافئة وبتزايد الطلب، نمت عادة العمل على أساس تخطيطات ونماذج وأنماط موحدة، وظهر أسلوب فنى يكاد يكون آليًا فى نمطيته، أتاح تركيب موضوعات مختلفة من مجرد الجمع بين وحدات متجانسة منفصلة[١] وبطبيعة الحال فإن تطبيق هذه الأساليب الترشيدية على الإنتاج الفنى لم يكن ممكنًا إلا لأنه كان من المألوف تكليف الفنان بنفس العمل مرارا وتكرارا، وطلب نفس هدايا النذور منه، ونفس الأصنام، ونفس الآثار التذكارية على القبور، ونفس النوع من الصور الملكية واللوحات التى تصور الأشخاص. ونظرا إلى أن أصالة الموضوع لم تكن تلقى أبدا تقديرًا كبيرًا فى مصر، بل كانت فى الواقع محرمة بصورة عامة، فإن مطمح الفنان بأسره كان مركزا فى دقة الأداء وانضباطه، وهو ما يظهر بصورة واضحة حتى فى الأعمال الأقل أهمية، مما يعوض الافتقار إلى الاهتمام بالاختراع والتحمس له. كذلك فإن الحرص على أن تكون اللمسات النهائية للعمل الفنى ناصعة مصقولة يفسر لنا السبب فى قلة إنتاج الورش المصرية نسبيًا، على الرغم من النظام الترشيدى المستخدم فيها. وكان من العوامل التى فرضت حدودًا ضيقة على الإنتاج منذ البداية، ميل النحاتين إلى الأعمال الحجرية، التى يترك فيها للمساعدين التخطيط الأولى للشكل العام من كتلة الحجارة، بينما يحتفظ الأستاذ لنفسه بالعمل التفصيلى الأدق، ويضع اللمسات الأخيرة فى العمل الفنى[٢]

---

(١)E.M. Heichelheim : Wirtschaflsgesch. Des Alterums , 1938 , P. 151 .

(٢)L. Curtius, loc. Cit.

الفصل الثالث
نمطيـة الفـن
فى المملكة الوسطى

إن أوضـح دلـيل عـلى أن الـنزعة التقلـيدية المحافظة ليست من الخصائص العنصـرية المميزة للشعب المصرى، وعلى أن هذه الصفة هى على الأصح ظاهرة تحكم فـيها الـتاريخ، تغـيرت بـتطور الحالـة العامـة لهذا الشعب، هو أن الفن فى العصور المـتقدمة كـان أبعـد عـن الطـابع "الآرخى archaic" والتصميمى Stylized منه فى العصـور المـتأخرة. ففـى النحـت الذى ينتمى إلى أواخر عصر ما قبل الأسرات، وإلى عصـر الأسـرات الأول، يسـود نوع من حرية الشكل والموضوع لا نجده فيما بعد، ولا يعـود إلى الظهـور مرة أخرى إلا فى أعقاب ثورة ثقافية عامة. بل أن الأعمال الكبرى المنتمـية إلى الفـترة المـتأخرة مـن المملكة القديمة، كتمثال "الكاتب الجالس القرفصاء" فـى مـتحف اللوفر، أو التمثال المسمى "بشيخ البلد" فى المتحف المصرى، تعطى المرء انطـباعًا مـن النضـرة والحيوية لا نجد له نظيرًا إلا فى أيام أمنحتب الرابع. وربما لم يكـن الفن المصرى قد تمتع قط بذلك القسط من الحرية والتلقائية الذى كان يتمتع به فـى تلـك الفـترة المـبكرة مـن تاريخـه. ذلـك لأن ظـروف الحـياة الخاصة فى المدينة الحضـرية الجديـدة، وتمايـز العلاقات الاجتماعية، والتخصص فى الحرف اليدوية، وتحـرر الـتجارة، كـل ذلك قد أسهم فى نشر النزعة الفردية بصورة أقرب إلى الطابع المباشـر ممـا حـدث فـيما بعـد، عـندما عملت القوى التى تكافح فى سبيل الاحتفاظ بسلطتها على الوقوف فى وجه هذا التأثير وإحباطه فى كثير من الأحيان. ولم تتطور تلـك التقالـيد الجـامدة للفن الدينى البلاطى والملوكى، وهى التقاليد التى عملت على كبـت أى اتجـاه جديـد إلى التلقائـية فـى طـريقة التعـبير، إلا عـند بدايـة المملكـة الوسطى، عندما أصبحت الصدارة للأرستقراطية الإقطاعية، بما لديها من وعى طبقى شـديد القـوة. ولقـد كـان الأسـلوب النمطى فى تصوير الموضوعات الدينية معروفًا منذ

عهد بعيد، يرجع إلى العصر الحجرى الجديد ذاته، غير أن الأنواع الشعائرية الجامدة للفن البلاطى كانت شيئًا جديدا كل الجدة، وقد أصبح لها عندئذ مكان الصدارة لأول مرة فى تاريخ الحضارة البشرية. وهى تعبر عن سيادة نوع أعلى، فوق الفردى، من النظم الاجتماعية، وعن عالم يدين بعظمته وروعته لفضل الملك. وهى مضادة للروح الفردية، سكونية، محافظة، لأنها وسائل التعبير عن نظرة إلى الحياة الفردية فيها أصل الفرد وطبقته والعشيرة أو الجماعة التى ينتمى إليها أهم من طبيعته الشخصية الخاصة، ويكون لقواعد السلوك المجردة، وللقانون الأخلاقى العام، وضوح يفوق بكثير كل ما يشعر به الفرد أو يفكر فيه أو يرغبه. فكل الأشياء الطيبة البهيجة فى الحياة ترتبط، فى نظر الأفراد المميزين فى هذا المجتمع، بانفصالهم عن الطبقات الأخرى، وكل القواعد السلوكية التى يتبعونها تتخذ طابع آداب الأصول واللياقة. ومن بين مظاهر هذه الأصول واللياقة، التى هى طريقة الطبقة العليا فى تمييز ذاتها، ألا يسمح المرء للآخرين بأن يصوروه على ما هو عليه فى حقيقته، وإنما يجعلهم يصورونه حسبما ينبغى أن يبدو عليه لكى يتلاءم مع تقاليد مقدسة معينة بعيدة عن الواقع وعن العصر الذى يعيش فيه. فآداب اللياقة هى أعلى قانون، لا بالنسبة إلى الإنسان العادى فحسب، بل أيضًا بالنسبة إلى الملك، بل أن خيال هذا المجتمع جعل الآلهة ذاتها تقبل ألوانًا من الشعائر الملوكية(1).

وفى نهاية الأمر تصبح الصور الشخصية للملك صورا تمثيلية خالصة، وتختفى منها الخصائص الفردية للفترة السابقة دون أن يبقى لها أثر. ولا يعود هناك أى فارق آخر الأمر، بين التعبيرات اللغوية اللاشخصية التى يمتدح بها الملوك فى نقوشهم، وبين الطابع النمطى لقسمات وجوههم. والواقع أن تلك النصوص التى نقشها الملوك وكبار ملاك الأرض على تماثيلهم، والتى رووا فيها قصة حياتهم ووقائعها مقرونة بالتمجيد، تتميز منذ البداية بالرتابة الشديدة. فعلى الرغم من كثرة الآثار الباقية فإن من العبث أن نبحث فيها عن خصائص فردية، أو تعبير عن الحياة الشخصية(2). أما كون أعمال النحت فى المملكة القديمة أغنى بالسمات

---

(1) Cf. W. Spiegelberg : Gesch. Der Aegypt. Kunst, 1903, P. 22.

(2) Georg Misch : Gesch. Der Autobiographie, I, 1931, 2nd edit., P. 10 .

الفردية من سجلات السير فى نفس هذه الفترة، فتلك ظاهرة لها تفسيرات مختلفة، منها أن أعمال النحت كانت لا تزال تحتفظ بوظيفة سحرية متوارثة من فن العصر الحجرى القديم، وهى وظيفة تفتقر إليها الأعمال الأدبية. ذلك لأنه كان المفروض أن الروح الحارسة للميت، التى يطلق عليها اسم "كا Ka" كانت تهتدى مرة أخرى إلى الجسم الذى كانت الروح تحل فيه على الأرض، فى تلك الصورة الشخصية التى تماثل شكله الحقيقى المشابه لما كان عليه فى حياته. وكان هذا الهدف الدينى السحرى من الأسباب التى تفسر النزعة الطبيعية فى تصوير الأشخاص. أما فى المملكة الوسطى، التى غلبت فيها الصفة التمثيلية للأعمال الفنية على أهميتها الدينية، فإن الصور الشخصية فقدت طابعها السحرى، وبالتالى فقدت صبغتها المطابقة للطبيعة. فكما أن النقوش التى تروى السيرة الذاتية لملك معين، أصبحت تعبر أولا وقبل كل شىء عن الطرق التقليدية التى يتحدث بها أى ملك عندما يصف ذاته، فكذلك أصبحت التماثيل الشخصية فى المملكة الوسطى، قبل كل شىء، تعبيرا عن المظهر المثالى لأى ملك وفقًا للعرف الملوكى. غير أن وزراء الملك ورجال بلاطه أصبحوا الآن يتوقون بدورهم إلى أن يظهروا بنفس المظهر الوقور الهادىء الرزين الذى يتبدى عليه الملك ذاته. وكما أن السيرة الذاتية لأى فرد مخلص للملك من أفراد رعيته لا تذكر إلا ما ينطوى على إشارة إلى الملك، ولا تكشف إلا عن الضوء المنبعث عن الفضل الملكى، فكذلك يدور كل شىء فى التمثيل التصويرى حول شخص الملك مثلما تدور كل الكواكب حول الشمس فى المجموعة الشمسية.

ولا يكاد يكون من الممكن تفسير النزعة الشكلية للمملكة الوسطى على أنها مرحلة طبيعية للتطور أعقبت المرحلة السابقة عليها بطريقة متصلة. ذلك لأن عودة الفن إلى النزعة الآرخية archaism للأشكال البدائية المستمدة من العصر الحجرى الجديد ترجع إلى أسباب خارجية لا يمكن فهمها إلا على أساس من علم الاجتماع. ولا يمكن تفسيرها على أساس تاريخ الفن وحده[1]. فنظرًا إلى ما حققته النزعة المطابقة للطبيعة فى الفترة السابقة من منجزات رائعة، وإلى تميز المصريين دائمًا بدقة

---

[1] Cf. H. Spiegelberg, Op. cit., P. 5.

الملاحظة والقدرة على ترديد الطبيعة ترديد أمينًا، فلابد لنا أن ندرك وجود غرض محدد لهذا الانحراف عن الواقع التجريبى. والواقع أنه لا توجد فترة أخرى فى تاريخ الفن بأسره كان فيها الاختيار بين النزعة المطابقة للطبيعة والتجريد مسألة قصد متعمد، لا قدرة واستعداد فحسب، بقدر ما كان فى هذه الفترة. ومعنى قولنا أن هذا الاختيار كان قصدا متعمدًا، هو أن الاعتبارات الجمالية ليست هى وحدها التى تتحكم فى هدف الفنان، بل ينبغى أن تكون المقاصد الفنية متفقة مع الرغبات العميلة.

ولقد كانت قوالب الجص المشهورة، التى اكتشفت فى ورشة النحات "تحتموسيس" فى تل العمارنة، والتى ربما كانت أقنعة للموتى أضيفت إليها بعض اللمسات، دليلاً على أن الفنان المصرى كان يستطيع أيضًا أن يرى الأشياء بطريقة تختلف عن تلك التى اعتاد تصويرها بها. وفى استطاعتنا أن نفترض أنه تعمد فى معظم الحالات أن ينحرف عن الصورة التى رآها على النحو الذى تدل عليه هذه الأقنعة[1].

وما على المرء إلا أن يقارن بين طريقة تشكيل مختلف أجزاء الجسم لكى يرى بوضوح أن هاهنا صراعا بين المقاصد، وأن الفنان كان يتحرك فى عالمين مختلفين: عالم فنى وعالم خارج عن الفن فى آن واحد.

والحق أن أبرز سمات الفن المصرى — ليس فقط فى مرحلة تطوره الشكلية، بل فى مرحلة نزعته المطابقة للطبيعة أيضًا — هى معقولية الأسلوب. ذلك لأن المصريين لم يتحرروا أبدا تحررا كاملا من "الصورة الذهنية" التى عرفها فن العصر الحجرى الجديد، والتمثيل التصويرى البدائى، ورسوم الأطفال، ولم يتغلبوا أبدا على تأثير ما يسمى بالأسلوب "التكميلى" (Completing technique) ، الذى تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر ترتبط فيما بينها قطعًا فى ذهن الفنان، ولكنها لا تكون متسقة من الناحية البصرية، وكثيرا ما تكون متناقضة فيما بينها. فهم لا يحاولون أن يحدثوا ذلك الإحساس الوهمى بالوحدة والتفرد فى الانطباع

---

[1] Cf. H. Schaefer, op. cit., P. 57 .

البصـرى، وهـم يـتخلون عـن المنظور، وعن الإحساس بالبعد والتقاطعات، فى سبيل الوضـوح، وأدى تخيـلهم عـن هـذه العناصر إلى تحريم صارم يبدو أقوى من أية رغبة كانـت تـتملكهم فـى الـتزام الطبـيعة بأمانـة. والواقـع أن هـذا الـتحريم الخـارجى الـتجريدى البحـت يمكـن أن يكون لـه تأثير دائم، كما أن من اليسير أحيانًا التوفيق بيـنه وبـين اتجاهـات جمالـية مخـتلفة عـنه، حتى تلك التى تكون لها أهداف أكثر انطلاقًـا وتحـررًا، والدليل على ذلك ما نجده فى التصوير فى إقليم شرق آسيا، الذى يقـترب فـى نـواح مـتعددة مـن فهمـنا الحـالى للفـن، والذى لا تزال فيه الظلال مثلاً محرمة حتى اليوم، إذ يعتقد أنها تحدث فيمن يتأملها تأثيرًا خشنًا أكثر مما ينبغى. ولابـد أن المصريين كان لديهم، على نحو ما، هذا الشعور بأن جميع محاولات خداع المشـاهد تـنطوى عـلى عنصـر مـن الخشـونة والسـوقية، وأن أساليب الفن التجريدى الشكلى "أكثر تهذيبًا" من التأثيرات الخداعة للنزعة المطابقة للطبيعة.

ولقـد كـان أوضـح وأخـص المـبادىء الشـكلية المصـطبغة بالمعقولـية فى الفن الشـرقى القديـم، ولاسـيما الفـن المصـرى، هـو "المواجهـة frontality". ونحن نعنى بالمواجهـة ذلـك القـانون الـذى يـتحكم فـى تصوير الشكل الإنسانى، والذى اكتشفه يولـيوس لانجـه Julius Lange وادولـف ارمـان A. Erman ، والـذى يتحـتم بمقتضـاه أن يكون الصدر بأكمله متجهًا إلى المشاهد، فى أى وضع يصور منه الجسم، بحيـث يكون الجزء الأعلى للجسم قابلاً للانقسام إلى نصفين متساويين عن طريق خط رأسـى. ومـن الواضـح أن هذه النظرة المحورية ، التى تتيح مشاهدة أكبر جزء ممكن مـن الجسـم، تحـاول أن تقـدم أوضـح الانطباعات الممكنة وأقلها تعقيدًا، لكى تحول دون أى سـوء فهـم لعناصر الصورة أو خلط أو اختفاء لها. وقد يكون لتعليل المواجهـة بأنها راجعة إلى افتقار أساسى إلى البراعة الفنية ما يبرره إلى حد ما، غير أن الإصرار عـلى الاحـتفاظ بهـذا الأسلوب، حتى فى الفترات التى لم يعد من الممكن فيها القول بوجود مثل هذا القصور اللاإرادى فى القدرة على تنفيذ مقصد الفنان، يقتضى تفسيرا آخر.

إن اتجـاه الجـزء الأعـلى مـن الجسـم إلى الأمام، فى تصوير الهيئة البشرية بأسـلوب المواجهـة، إنما هو تعبير عن علاقة محددة مباشرة بالمشاهد. ففى فن العصر

الحجرى القديم، الذى لم يكن الجمهور يعار فيه أى نوع من الاهتمام. لم تكن المواجهة بدورها معروفة، ولم يكن الطابع الإيهامى illusionism لهذا الفن إلا صورة أخرى من صور تجاهله للمشاهد. أما فن الشرق القديم فيحاول أن يتصل مباشرة بالذات التى تتلقى العمل الفنى. فهو فن يطالب الجمهور باحترامه ويبدى احترامه للجمهور. واتصاله بالمشاهد إنما هو فعل من أفعال الاحترام والمجاملة واللياقة. والواقع أن كل فن ملوكى، وكل فن قائم على المجاملة، يحرص على إضفاء الشهرة والمديح. ينطوى على عنصر من مبدأ المواجهة - أى مواجهة المشاهد. والشخص الذى كلف بالعمل، والسيد الذى تكون مهمة الفنان هى خدمته وإرضاؤه"[1]. فالعمل الفنى يتجه إليه مباشرة بوصفه ذواقة لا تؤثر فيه ألوان الخداع المصطنع التى تتبدى فى الاتجاه السوقى إلى الإيهام. وهناك تعبير متأخر، وإن ظل شديد الوضوح، عن هذا الموقف، يتمثل فى تقاليد مسرح البلاط الكلاسيكى، الذى يقوم فيه الممثل. متجاهلا مقتضيات الخداع المسرحى تمامًا، بمخاطبة النظارة مباشرة، فيوجه إليهم كل كلمة وحركة، ولا يقتصر على تجنب "إدارة ظهره" للنظارة، وإنما يؤكد بكل وسيلة ممكنة أن العملية بأكملها خيال بحت، وأنها ترفيه يجرى وفقا لأصول متعارف عليها من قبل. ويمثل المسرح الذى يسير وفقا لنزعة مطابقة الطبيعة مرحلة الانتقال التى تؤدى إلى النقيض الكامل لفن "المواجهة" هذا - وأعنى به الفيلم، الذى يقلل العناصر الخيالية والاصطلاحية للمسرح إلى الحد الأدنى. وذلك إذ يستحوذ على النظارة وينقلهم إلى الحوادث بدلاً من نقل الحوادث إليهم وعرضها عليهم، ويحاول أن يقدم الحوادث على نحو يوحى بأن الممثلين قد قبض عليهم متلبسين بغتة واتفاقًا . فهذا الفن، بنزعته الإيهامية القوية، وطابعه المباشر الذى لا يعرف حذرا ولا حيطة، وهجومه العنيف على النظارة، إنما يعبر عن فهم ديمقراطى للفن تعتنقه المجتمعات التى تسودها نظم متحررة مضادة للتسلط، مثلما أن الفن الملوكى والارستقراطى. بتأكيده لخشبة المسرح وأضوائه. ولإطار الصورة وقاعدة التمثال، يعبر تعبيرا قاطعًا عن مناسبة مصطنعة إلى حد بعيد. استحدثت

---

[1] أوضح هاوزنشتين W. Hansenstein من قبل الارتباط بين المواجهة وبين البناء الاجتماعى للثقافات "الإقطاعية والكهنوتية". انظر:
Archiv fuer Sozialwiss. U. Socialpolit., 1913, Vol. 36, P. 759 60 .

نتيجة تكليف خاص، مما يتضح منه أن السيد الذى كلف الفنانين بالعمل ذواقة خبير لا يحتاج إلى أن يخدع.

وإلى جانب المواجهة، تظهر فى الفن المصرى سلسلة كاملة من الصيغ الجاهزة، هى حقًا أقل وضوحًا، ولكنها تعبر عن الطابع التقليدى لمعظم المبادىء الأسلوبية التى تتحكم فى هذا الفن، ولاسيما فى المملكة الوسطى، بنفس الدقة. وأهم هذه الصيغ هى القاعدة القائلة أن أرجل الإنسان ينبغى أن ترسم جانبًا على الدوام – أى أن ينظر إليها ابتداء من إبهام القدم. وهناك أيضًا قاعدة تكون بمقتضاها الرجل المتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشاهد، وهى قاعدة قد تكون الحكمة منها فى البداية الحيلولة دون حدوث تداخل يبعث على الاضطراب. وأخيرًا هناك القاعدة الاصطلاحية التي يكون بمقتضاها الجانب الأيمن للشخصيات المصورة هو الذى يواجه المشاهد دائمًا. هذه التقاليد والقوانين كانت تراعى بدقة تامة بين طبقة الكهنة والبلاط والأرستقراطية الإقطاعية والبيروقراطية فى المملكة الوسطى. فقد كان الملاك الإقطاعيون جميعا ملوكا صغارا يحاولون، بقدر استطاعتهم، أن يفوقوا فرعون الحقيقى أبهة، كما أن الطبقة البيروقراطية العليا، التى ظلت حريصة على الانعزال عن الطبقة الوسطى، قد تشربت الروح الكهنوتية بعمق، وكانت مشاعرها محافظة تمامًا. ولم تتغير الظروف الاجتماعية حتى مجىء المملكة الجديدة، التى قامت بعد محنة غزو الهكسوس. وعندئذ أصبحت مصر المنعزلة، المقفلة على نفسها، المحافظة على تراثها، بلدا مزدهرًا ماديًا وثقافيًا. بل إن أفقها قد ازداد اتساعا، إذ ظهرت فيها البوادر الأولى لثقافة عالية تعلو على الأمم. ذلك لأن الفن المصرى لم يقتصر على جذب كل الأقاليم المجاورة له فى البحر المتوسط، وكل الشرق الأوسط، إلى مجال نفوذه، بل أنه اقتبس أفكارًا من جميع الأنحاء، واكتشف أن هناك أيضًا عالمًا كاملاً خارج حدوده الخاصة، وخارج نطاق تقاليده ومواضعاته[1].

(1) Richard Thurnwald : "Staat und Wirstschaft im alten Aegypten", Zeitschr. F. Sozialwiss., 1901, vol. 4, P. 699.

الفصل الرابع
نزعة مطابقة الطبيعة
فى عصر إخناتون

لم يكن أمنحتب الرابع، الذى اقترنت باسمه الثورة الثقافية الكبرى، مؤسسًا لعقيدة فحسب، ولم يكن مكتشف فكرة التوحيد فحسب، كما اشتهر عنه، ولم يكن فقط "أول نبى"، و"أول فردى" فى تاريخ العالم، كما أسماه البعض[1]، بل كان أيضًا أول مجدد واع فى الفن: فقد كان أول شخص يحيل نزعة مطابقة الطبيعة إلى برنامج، ويضعها فى مقابل الأسلوب الآرخى archaic، بوصفها إنجازًا تم التوصل إليه حديثًا. ولقد أضاف "بك Bek"، كبير نحاتيه، إلى الألقاب التى يحملها كلمات "تلميذ صاحب الجلالة"[2]. ومن الواضح أن ما يدين به الفن له، وما تعلمه الفنانون عنه، إنما كان حبًا جديدًا للحقيقة، وحساسية جديدة ورهافة شعور يؤديان إلى نوع من الانطباعية فى الفن المصرى. وكان تغلب فنانه على الأسلوب الأكاديمى الجامد متمشيًا مع صراعه هو ضد التقاليد الحرفية الفارغة العقيمة فى الدين. وبفضل تأثيره حلت محل النزعة الشكلية السائدة فى المملكة الوسطى نظرة دينامية طبيعية فى مجالى الدين والفن، تشجع الناس على أن يجدوا متعة فى الاهتداء إلى كشوف جديدة. وأصبح الفنانون يختارون موضوعات جديدة، ويبحثون عن رموز جديدة، ويميلون إلى تصوير مواقف جديدة غير مألوفة، ويحاولون أن يصوروا الحياة الروحية الفردية الباطنة، بل يحاولون، فوق ذلك، أن يرسموا صورا شخصية تحمل معانى التوتر العقلى. والحساسية المرهفة، والحيوية التى تكاد تصل إلى حد العصبية غير العادية. وقد بدأت تظهر لديهم البوادر الأولى للمنظور فى الرسم، ومحاولات لتكوينات جماعية أكثر تماسكا، واهتمام أعظم بالمناظر الطبيعية.

---

(1) J.H. Breasted, Op. cit., PP. 356, 377.
(2) Ibid., P. 378.

وميل إلى تصوير مناظر وأحداث الحياة اليومية، كما أدى نفورهم من الأسلوب الضخم monumental القديم إلى اهتمامهم الملحوظ بالأنواع الرقيقة البهيجة من الفنون الصغرى. والسمة الوحيدة التي تبعث على الدهشة هي كيف ظل هذا الفن، على الرغم من كل التجديدات، فنا ملوكيًا، شعائريًا، رسميًا، بمعنى الكلمة. فالموضوعات تعبر عن عالم جديد، والوجوه تعكس روحا جديدة، وحساسية جديدة، ومع ذلك فإن المواجهة، والطريقة "التكميلية"، والنسب التي تحدد وفقًا للمكانة الاجتماعية للشخص الذي يصور، مع تجاهل تام للوقائع — كل هذه السمات تظل سائدة إلى جانب معظم قواعد الشكل الصحيح. وعلى الرغم من اتجاه ذلك العنصر إلى مطابقة الطبيعة، فقد ظل فنا ملوكيا يذكرنا بناؤه، في نواح معينة، بعصر "الروكوكو rococo"، وهو كما هو معروف فن تسوده اتجاهات تماثل هذه في معاداتها للنزعة الكلاسيكية، وفي فرديتها وتفكيكها للقوالب القديمة، ومع ذلك فقد كان بدوره فنا رسميًا، شعائريًا، تقليديًا. ففي هذه الصور نرى أمنحتب الرابع وسط أسرته القريبة، في مناظر ومواقف من الحياة اليومية، تسودها روح إنسانية عميقة تفوق جميع المفاهيم السابقة، ومع ذلك فإنه يظل يتحرك في مسطحات قائمة الزوايا، ويدير مساحة صدره بأكملها نحو المشاهد، ويبلغ حجمه ضعف حجم الناس العاديين. فالصورة تظل نتاجا لفن خاص بالسادة يقصد منه تخليد ذكرى الملك. صحيح أن الحاكم لم يعد يصور بوصفه إلها، متحررا تماما من جميع القيود الأرضية، ولكنه مازال خاضعا لقواعد اللياقة الخاصة بالبلاط. وهناك صور يمد فيها الشخص الذراع الأقرب إلى المشاهد، لا الذراع البعيدة عنه، كما نجد الأيدي والأقدام ترسم دائما بمزيد من الدقة التشريحية، والمفاصل تتحرك بطريقة أقرب إلى حركتها الطبيعية، ولكن يبدو في نواح أخرى أن هذا الفن قد أصبح أغلى ثمنًا حتى مما كان قبل حركة الإصلاح العظمى.

ولقد بلغت وسائل التعبير المستخدمة في نزعة مطابقة الطبيعة السائدة في عهد المملكة الجديدة من الثراء والعمق حدا ينبغي معه القول أنه كان لها ماض طويل، وفترة إعداد وتهيئة طويلة. فمن أين أتت وسائل التعبير هذه؟ وبأية صورة استطاعت أن تظل محتفظة بحياتها قبل أن تظهر في عهد أخناتون؟ وما الذي

أنقذها من الدمار خلال الفترة التى سادتها الشكلية الدقيقة فى المملكة الوسطى؟ إن لهذه الأسئلة إجابة بسيطة : فقد كانت نزعة مطابقة الطبيعة كامنة على الدوام بوصفها تيارا يسرى تحت السطح فى الفن المصرى، وهى قد تركت دلائل قاطعة على تأثيرها، إلى جانب الأسلوب الرسمى، وذلك فى فروع الفن غير الرسمية على الأقل. فعالم الآثار المصرية "شبيجلبرج Spiegelberg" يفصل بين هذا التيار وبين بقية تيارات الفن، ويجعل له فئة خاصة، ويسميه "بالفن الشعبى" فى مصر. ولكن ليس من الواضح، لسوء الحظ، إن كان يعنى بذلك فنا من الشعب أم فنا للشعب، وهل هو فن للفلاحين أم فن حضرى وضع من أجل الشعب، كما أننا لا ندرى إن كان عندما يتحدث عن "الشعب" يعنى الجماهير العريضة للفلاحين والصناع، أم الطبقة الوسطى الحضرية، التجارية، الرسمية. ومن الممكن أن يعد أفراد الشعب الذين ظلوا يقومون بالإنتاج الأولى فى إطار اقتصاد ريفى، عنصرا خلاقا فى المراحل المتأخرة للتاريخ المصرى فى معظم ميادين الفنون التطبيقية — أى فى فرع للفن تضاءل على الدوام تأثيره فى تطور الأسلوب، وربما لم تكن له أهمية كبيرة حتى فى عهد المملكة القديمة. وصحيح أن الصناع والفنانين الملتحقين بالقصر والمعبد قد أتوا من الشعب، ومع ذلك فإنهم، بوصفهم منتجين لفن مخصص للطبقة العليا، لم يكونوا يشاركون طبقتهم الأصلية فى أى عنصر من عناصر نظرتها إلى الحياة. وإذن فلا يمكن النظر إلى الناس العاديين، الذين حرموا من امتيازات الملكية والسلطة، على أنهم من بين الجمهور المهتم بالفن فى عهود الحكم المطلق التى سادت الشرق القديم. فدورهم فى تلك الفترة لم يكن يختلف عن دورهم فى المراحل التالية للتاريخ، بل ربما كان أقل منه. وهكذا فإن التصوير والنحت، اللذين كان يتكلفان كثيرا، ظلا دائمًا وفى كل مكان وقفًا على الطبقات المميزة وحدها، وأغلب الظن أن هذا الحكم كان يصدق على الشرق القديم أكثر مما يصدق على العهود التالية. فلم تكن لعامة الناس أية فرصة تتيح لهم أن يستخدموا فنانين ويقتنوا أعمالاً فنية، وكانوا يدفنون موتاهم فى الرمال دون أن يشيدوا آثارا دائمة. بل أن الطبقة الوسطى الأيسر حالا لا يمكن أن يقال عنها أنها كانت لها أية أهمية حاسمة بوصفها مستهلكة للفن وراعية له، إذا ما قورنت بالملاك الإقطاعيين والبروقراطية العليا. فهم

لم يكونوا بأية حال عاملا يمكن أن يكون له أى تأثير ملموس فى مصائر الفن، فى مقابل أذواق الطبقة العليا ورغباتها.

ونستطيع أن نفترض أنه كانت هناك، حتى فى المملكة القديمة، طبقة وسطى تقوم بالتجارة والصناعة التحويلية، إلى جانب طبقتى النبلاء والفلاحين. وقد اكتسبت هذه الطبقة فى المملكة الوسطى قوة ملحوظة إلى أبعد حد[1]. ذلك لأن المناصب الرسمية التى أصبحت متاحة لأعضائها كانت تعطيهم أملا معقولاً فى الارتقاء فى السلم الاجتماعى، وإن كان هذا الأمل قد بدا ضئيلاً نسبيًا فى البداية. وأصبح من التقاليد فى التجارة والصناعة أن يواصل الابن حرفة أبيه، مما يسهم بصورة ملموسة فى زيادة تحدد معالم الطبقة الوسطى[2]. صحيح أن "فليندرز بترى Flinders Petrie" يشك فى وجود طبقة وسطى مزدهرة منذ المملكة الوسطى، ولكنه يسلم بأنه كانت هناك بيروقراطية دنيا واسعة الثراء فى المملكة الجديدة[3]. وواقع الأمر أن مصر قد أصبحت فى هذه الأثناء، لا مجرد دولة عسكرية تتيح فرصا واسعة للعمل أمام العناصر الجديدة التى كانت تشق طريقها لترتفع فوق مستوى الطبقات الدنيا للمجتمع، بل أصبحت أيضًا دولة تتحكم فيها البيروقراطية، وتزداد مركزية على الدوام، وكان عليها أن تستعيض عن الأرستقراطية الإقطاعية المتداعية بعدد لا حصر له من موظفى الدولة – أى أن تكون طبقة وسطى من الموظفين. من بين صفوف الطبقات التجارية والحرفية القديمة. ومن صفوف هؤلاء الجنود والموظفين ذوى المراكز الثانوية، ظهر الجزء الأكبر من الطبقة الوسطى الحضرية الجديدة التى بدأت الآن تقوم أيضًا بدور معين بين أولئك الذين لديهم اهتمام إيجابى بالفن. ولكن لا يمكن القول أن أذواقها كانت تختلف اختلافا أساسيا عن أذواق الطبقة العليا التى كانت تمتلك بالفعل بيوتا ومقابر مزينة بأعمال فنية، ومع ذلك فقد كانت خليقة بأن تقتنع بأعمال أكثر تواضعا، وعلى أية حال فليست لدينا من عصر الأسر المالكة آثار باقية يمكن أن تعد أمثلة لفن شعبى مستقل متميز عن فن البلاط والمعابد والطبقة

---

(1) **Eduard Meyer : "Die Wirtschaftl. Entwicklung des Altertums", Kleine Schriften, I, 1924, P. 94 .**

(2) **J.H. Breasted, Op. cit., P. 169 .**

(3) **Flinders Petrle, Op. cit., P. 21 .**

الأرستقراطية. ومن الجائز أن الطبقة الوسطى الحضرية كان لها بعض التأثير فى آراء الطبقة العليا عن الفن، وذلك على الرغم من حالة التبعية العقلية التى كانت تعيش فيها. بل قد يجوز لنا أن نربط بين النزعتين الفردية والطبيعية فى عصر أخناتون وبين هذا التأثير للطبقات الدنيا فى المجتمع. ومع ذلك فإن عامة الشعب والطبقة الوسطى لم تنتجا فنا متميزًا عن الأسلوب الرسمى للطبقة العليا، ولم تستمتعا بنواتج مثل هذا الفن.

وعلى ذلك فلا يمكن القول بوجود نوعين من الفن فى مصر، فلم يكن فيها "فن شعبى" إلى جانب فن البلاط وطبقة النبلاء. صحيح أن من الممكن وضع خط فاصل يؤدى إلى تقسيم الفن المصرى طوال تاريخه، ولكن هذا التقسيم لن يفرق بين الأعمال الفنية فى مجموعتين متميزتين، وإنما سيمر عبر الأعمال الفردية ذاتها. فإلى جانب الأسلوب التقليدى الصارم، الشعائرى الجامد، التذكارى الرسمى، نجد أيضًا، فى كل الأحوال، مظاهر لنظرة أقل تزمتا وأقرب إلى التلقائية والطبيعية. وتظهر هذه الثنائية بصورة أوضح عندما ترسم صورة شخصين فى نفس العمل بأسلوبين مختلفين. فهناك عمل فنى مثل تلك اللوحة الحائطية الداخلية المشهورة التى تصور سيدة بأسلوب البلاط التقليدى، أى فى موقع "مواجه" بالمعنى الصحيح — ولكن الخادم تتخذ فيها موقفا غير متكلف على الإطلاق، مأخوذ من منظور جانبى، مع التخلى جزئيا عن تماثلية المواجهة. ففى عمل كهذا يظهر بوضوح تام أن الأسلوب يتباين تبعا لطبيعة الموضوع ذاته فحسب، فأفراد الطبقات الدنيا يصورون فى كثير من الأحيان بالأسلوب العامى المطابق للطبيعة. وأساس التمييز بين الأسلوبين ليس الوعى الطبقى لدى الفنان، الذى كان على أية حال عاجزا كل العجز عن التعبير عن وعيه الطبقى حتى لو كان لديه أى وعى كهذا، وليس الوعى الطبقى لدى الجمهور، الذى كان لا يزال واقعًا كل الوقوع تحت سيطرة البلاط وطبقة النبلاء والكهنوت وسحرها، بل أن الأساس الوحيد لتحديد الأسلوب المستخدم كان، كما قلنا من قبل، هو طبيعة الموضوع. فمناظر العمل البسيطة التى تصور الصناع والخدم والعبيد وهم يقومون بأعمالهم اليومية، والتى تكون جزءا من طقوس المدافن عند الطبقة الأرستقراطية، تلتزم بدقة حدود الأسلوب المطابق للطبيعة،

غير الرسمى، المتحرر، على حين أن تماثيل الآلهة، مهما كانت متواضعة، يطبق عليها أسلوب الفن الملوكى الرسمى. والحق أننا نصادف مرارا طوال تاريخ الفن والأدب، هذا التمايز الأسلوبى تبعًا للموضوع. مثال ذلك أن طريقة شيكسبير المزدوجة فى تصوير الشخصيات، حين يجعل الخدم والمهرجين يتكلمون نثرًا عاديا عاميا، على حين أن أبطاله ونبلاءه ينطقون شعرا فنيا محكم النظم – هذه الطريقة تناظر هذا التباين فى الأسلوب تبعا للموضوع عند المصريين القدماء. ذلك لأن شخصيات شكسبير لا تتحدث اللغات المختلفة للطبقات المتباينة كما توجد فى الواقع، مثل شخصيات الدراما الحديثة، التى ترسم كلها بطريقة مطابقة للواقع، سواء أكانت من مرتبة عليا أم دنيا، بل أن أفراد الطبقة الحاكمة يصورون بطريقة منمقة، ويعبرون عن أنفسهم بلغة لا وجود لها فى الحياة الواقعية، على حين أن ممثلى عامة الناس يوصفون بطريقة واقعية، ويتحدثون بلهجة الشارع، والخان، والورشة.

ويعتقد باحث آخر أن مراعاة مبدأ "المواجهة" أو الخروج عنه لا يتوقف على كون الشخصيات التى تصور تنتمى إلى الأوساط الأرستقراطية أو إلى عامة الشعب، بل يتوقف على كونها تظهر فى حالة فعل أو فى حالة سكون[1]. ولكن، حتى لو كانت هذه الملاحظة صحيحة إلى حد ما، فمن الواجب ألا ننسى أن الملوك والنبلاء يصورون عادة فى موقف سكون وهدوء ووقور، على حين أن العامة يصورون فى كل الأحوال تقريبًا وهم يتحركون لأداء أعمالهم اليومية. غير أن ممثلى الطبقة الحاكمة يحتفظون بأشكال المواجهة حتى لو كانوا يبدون قائمين بفعل ما، كما فى حالة الحرب أو مناظر الصيد – وفى هذا تفنيد للنظرية .

وللرأى القائل بوجود فن أقليمى أو ريفى إلى جانب فن العواصم، مبررات أقوى بكثير من الرأى القائل بوجود فن شعبى إلى جانب فن البلاط. فالأعمال الفنية الهامة تظهر مرارا وتكرارا فى البلاط الملكى أو فى المناطق المجاورة للقصر، بل إن استمرار التقدم جعل ظهورها يقتصر على هذه المواضع – فى ممفيس أولاً، ثم فى طيبة، وأخيرًا فى تل العمارنة. أما الأقاليم البعيدة عن العاصمة وعن المعابد الكبرى،

---

[1] H. Schaefer, Op. cit., P. 62 .

فإن مما يجرى فيها أقل أهمية نسبيًا، وهو يسير ببطء وبمجهود، متخلفًا عن التطور العام[1]. فهو يمثل ثقافة لم تظهر إلا لأنها من سقط متاع الطبقة العليا، لا ثقافة انبثقت من أعماق الحياة الشعبية. هذا الفن الإقليمى، الذى لا يمكن بحال أن يعد استمرارًا لفن الفلاحين القديم، يستهدف بدوره الأرستقراطية المالكة للأرض، ويدين بوجوده ذاته لانفصال طبقة النبلاء الإقطاعيين عن البلاط، وهى عملية ظلت تحدث منذ الأسرة السادسة. وإذن فطبقة النبلاء الإقليمية الجديدة، بثقافتها المحلية المختلفة وفنها الإقليمى المستعار، قد تكونت من تلك العناصر التى انشقت على العاصمة وانفصلت عنها.

(1) Roeder, loc. Cit., P. 168 – Cf. H. Schaefer, Op. cit., P. 60 .

الفصل الخامس

بلاد ما بين النهرين

إن المشكلة الحقيقية للفن في بلاد ما بين النهرين تنحصر فى أنه، على الرغم من أن الاقتصاد فيها كان مبنيًا أساسًا على التجارة والصناعة، وعلى المالية والائتمان، فقد كان للفن طابع أشد صرامة فى نظامه من الفن المصرى، وأقل منه دينامية وقابلية للتغير، مع أن جذور الزراعة والاقتصاد الطبيعى كانت متأصلة فى مصر بمزيد من العمق. ففى استطاعتنا أن نستدل من قانون حمورابى، الذى يرجع تاريخه إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، على أن التجارة والحرف اليدوية ومسك الدفاتر والائتمان كانت قد بلغت درجة عالية من التقدم فى بابل حتى فى ذلك الحين، وأنه كانت تجرى معاملات مصرفية معقدة نسبيًا، كالمدفوعات لطرف ثالث، والتسوية المتبادلة للحسابات[1]. وكانت التجارة والمالية أعظم تقدمًا مما كانت فى مصر بكثير، بحيث كان من الممكن أن يطلق على أهل بابل – ببساطة – اسم "رجال الأعمال"[2]، على عكس المصريين. ففى الفن البابلى كان التنظيم الشكلى الصارم يرتبط باقتصاد أشد مرونة وأقرب إلى الطابع الحضرى. وفى هذا الارتباط تفنيد لتلك النظرية السوسيولوجية التى هى عادة صحيحة فى غير ذلك من الميادين – وأعنى بها النظرية القائلة أن الأسلوب الهندسى الدقيق يرتبط بالبيئة الزراعة المتمسكة بالتقاليد، على حين أن الطريقة المطابقة للطبيعة ترتبط باقتصاد حضرى أكثر دينامية. ومن الجائز أن أنواع الحكم المطلق الأشد صرامة، والروح الدينية الأشد تزمتًا فى بابل، قد عاقت التأثير التحررى لحياة المدينة – هذا إذا لم يكن اقتصار الفن على البلاط والمعبد هنا، وعدم وجود أى جانب آخر يمكن أن يكون له أى تأثير فى ممارسة الفن فيما عدا الحاكم والكهنة، قد خنق جميع الاتجاهات ذات النزعة

---

(1) O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., PP. 12 – 13 .

(2) Walter Otto : Kulturgesch. Des Altertums .

الفـردية والمطابقـة للطبـيعة فـى مهدهـا. بـل أن فـن الفلاحين وأنواع الفنون الثانوية الأكـثر شـعبية كـان لهـا فـى بـلاد مـا بـين النهرين دور أقل مما كان لها فى البلاد المتمدينـة الأخـرى بالشـرق القديـم[1]. كمـا أن النشاط الفنى كان هنا أبعد عن الطابع الشخصـى ممـا كـان فـى مصر مثلاً. فنحن لا نكاد نعرف أى اسم من أسماء الفنانين فـى بـابل، كمـا أن تـاريخ الفن البابلى ينقسم تبعا لعهود الملوك فحسب[2]. ولم يكن هـناك تميـيز، لا فـى المصـطلح ولا فـى الممارسـة الفعلية، بين الفن والصنعة، بل أن قانون حمورابى يذكر أسمى المعمارى والمثالى إلى جانب الحداد وصانع الأحذية.

ولقـد كانـت الـنزعة العقلانـية التجريدية تمارس فى الفن البابلى والآشورى عـلى نطاق أوسع مما كانت تمارس عليه فى الفن المصرى. فلم يكن الأمر يقتصر على "عـرض الهيئة البشرية" عن طريق الالتزام الدقيق لمبدأ المواجهة، بحيث تدار الرأس لإظهـار المـنظر الجانبى، بل أن الأجزاء المميزة للوجه، وهى الأنف والعين، تكبر إلى حـد بعـيد، عـلى حـين أن السـمات الأقـل أهمية، كالجبهة والذقن، تصغر جدا[3]. وأوضـح مظهـر لمـبدأ المواجهـة، المضاد للنزعة المطابقة للطبيعة، هو مجموعة الأعمال المسـماة "بحـراس الأبـواب" وهـى أسـود وخـنازير مجـنحة، فـى النحـت المعمـارى الآشـورى. والحـق أنـنا لا نكـاد نجـد فـى الفـن المصـرى أى فـرع طبقت فيه النظرة التصـيمية الخالصـة، الـتى تتخـلى عـن كـل نـزعة إيهامـية illusionism تطبيقاً صـارمًا، مثـلما نجـد فـى تلـك الأشـكال الـتى لهـا أربعة أرجل متحركة من منظرها الجانـبى، ورجـلان ثابتـتان من منظرها الأمامى، فيكون المجموع خمسة أرجل تمثل فـى واقـع الأمـر مـزيجا مـن حيوانين. ولقد كانت المخالفة الملموسة للقانون الطبيعى راجعـة فى هذه الحالة إلى دوافع عقلية خالصة، فمن الواضح أن خالق هذا النوع من العمل الفنى كان يريد أن يوصل إلى المشاهد من جميع الجوانب صورة للموضوع تتميز بأنها تامة، مكتفية بذاتها، وكاملة من الناحية الشكلية.

---

(1) Eckhard Unger : "Vorderasiatische Kunst". In Max Ebert's "Reullexion der Vorgeschichte", VII, 1926, P. 111.

(2) Bruno Meissner : Babylonien und Assyrien, I, P. 214 .

(3) Ibid. P. 316 .

وقـد مر الفن الأشورى بمرحلة تشبه التطور نحو النزعة المطابقة للطبيعة فى عهـد مـتأخر جـدًا، لم يسـبق القرنين الثامن والسابع ق. م. بالتأكيد. فالنحت البارز الـذى يصـور المعـركة والصـيد فـى آشـور – بـانـى – بال Ashur bani bal يتميز بالـروح الطبيعية والحيوية المثيرة، وذلك فيما يتعلق بالحيوانات المصورة على الأقل، ولكـن الأشـكال البشـرية تظـل تصـور بنفس الطريقة الصارمة، وتبدو فى نفس الرداء الجـامد، الموشـى، العتـيق، وبنفس الشعر والذقن التى كانت عليها الأشكال البشرية مـنذ ألفى عام. وهذه حالة مماثلة لثنائية الأسلوب فى مصر فى عصر اخناتون، وهى تـدل عـلى وجـود نفـس الفـارق الـذى لوحظ منذ العصر الحجرى القديم بين معالجة أشـكال البشـر وأشـكال الحيوانات، وهو الفارق الذى يمكن ملاحظته مرارا فى تاريخ الفـن. فقـد صور العصر الحجرى القديم الحيوانات بصورة أقرب إلى الطبيعة مما صور الإنسـان. لأن كـل شىء فى ذلك العالم كان يدور حول الحيوان. أما العصور اللاحقة فكـثيرًا مـا كانـت تفعل نفس الشىء لأنها لم تكن تعد الحيوان جديرًا بالعرض الذى يعتمد على عنصر التصميم.

الفصل السادس

كريت

يواجه الباحث في علم الاجتماع أصعب المشكلات التى تعترضه فى ميدان الفن الشرقى القديم بأسره عند بحثه للفن الكريتى. ذلك لأن هذا الفن لا يحتل فقط مكانة خاصة به إلى جانب الفن المصرى وفن بلاد ما بين النهرين، بل إنه يمثل أيضًا حالة خاصة فى كل التطور الذى امتد منذ نهاية العصر الحجرى القديم حتى بداية العصر الكلاسيكى فى اليونان. ففى كل هذه الفترة الطويلة التى سادها الفن الهندسى التجريدى، وفى هذا العالم المتمسك بالتقاليد الصارمة والأشكال الجامدة، يتمثل الفن الكريتى لنا فى صورة بهيجة طليقة عامرة بالحياة، على الرغم من أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لم تكن تختلف هنا عنها فى أى مكان آخر من العالم المحيط بها. فهنا أيضًا يسيطر على مقاليد الأمور حكام طغاة وملاك إقطاعيون: وهنا أيضًا تخضع الثقافة كلها لراية النظام الاجتماعى الأرستقراطى، تماما كما كانت الحال فى مصر وبلاد ما بين النهرين — ومع ذلك فما أعظم الفارق فى المفهوم الكامل للفن! وما أعظم تحرر الحياة الفنية بالقياس إلى النزعة التقليدية الطاغية فى بقية أرجاء العالم الشرقى القديم! فكيف يمكن تفسير هذا الفارق؟ هناك عدة تفسيرات ممكنة، ولكن ليس ثمة تفسير واحد كامل مقنع، والسبب الأول لذلك، دون شك، هو أنه لم يتسن بعد حل رموز الكتابة الكريتية القديمة(*). وربما كان الفارق راجعا إلى أن الدين والعبادة الدينية كانت تقوم فى الحياة العامة فى كريت بدور أقل. فلم يعثر هناك على أية أبنية للمعابد أو أية تماثيل تذكارية لأى نوع من الآلهة، أما الأصنام الصغيرة والرموز العقيدية التى عثر عليها، فتوحى بأن

(*) عثر فى كريت على مدونة أطلق عليها العلماء اسم Minoan B وحلت رموزها فى عام ١٩٥٦، أى بعد تاريخ تأليف هذا الكتاب. انظر كتاب M. Ventris and J. Chadwick بعنوان:
Documents is Mycenaean Greek (1956)
(المترجم)

تـأثير الديـن كان أقل عمقا وشمولاً مما كان فى بقية أرجاء الشرق القديم. غير أن من الأسـباب الأخرى التى يمكن بها أن نفسر — جزئيا — تحرر الفن الكريتى، الدور ذا الأهمـية الفائقـة الـذى كانـت تقـوم بـه حـياة المديـنة والتجارة فى اقتصاد الجزيرة. صـحيح أنـنا نجد الاهتمام بالمسائل التجارية فى بابل بدورها، دون أن يكون لـه أى تأثير ملحوظ فى عالم الفن، غير أن من الجائز أن حياة المدينة لم تبلغ قط من التطور والأهمـية مـا بلغـته فـى كريت. فقد كانت هناك مجتمعات حضرية من أنواع شديدة التـباين، فـإلى جانـب العاصـمة ومقـر الـبلاط، وهمـا مدينـتا كنوسـوس Cnosaus وفايستوس Phaestus، كانت هناك مدن صناعية خالصة، مثل جويرنيا Guernia وبلـدان صـغيرة مشـهورة بأسـواقها، مـثل برايسـوس Praoesus[1]. غـير أن الطابع الخـاص للفن الكريتى ينبغى أن يرد أولاً وقبل كل شىء إلى ظاهرة نجدها فى المنطقة الإيجـية (التى تنتمى إليها كريت) ولا نجدها فى أية منطقة أخرى، هى أن التجارة — والـتجارة الخارجـية قـبل كـل شـىء — كانـت مركـزة فى أيدى الطبقة الحاكمة. وهكـذا كـان فـى استطاعة الروح غير المستقرة للتاجر، التواقة إلى التجديد ، أن تشق طريقها دون أن تصادفها عقبات كتلك التى صادفتها فى مصر أو فى بابل.

وبطبـيعة الحـال فقد ظل هذا الفن ذاته فن بلاط وأرستقراطية. فهو يعبر عن اسـتمتاع طـبقة مـن الأوتوقراطـيين والطـبقة العلـيا الصـغيرة بالحـياة، وانغماسها فى الـترف . وبـالفعل تشـهد الآثار التى بقيت لنا بأن أساليب الحياة كانت مترفة، كما تشـهد بأمجـاد الأسـرة المالكـة، وبـروعة القصـور الريفية وثراء المدن وانتشار الإقطاع الضـخم، وتشهد من جهة أخرى ببؤس الجماهير العريضة فى الريف المستعبد. فهذا الفـن كـان مصـطبغا بطـابع القصـور كل الاصطباغ، شأنه شأن الفن فى مصر وبابل، ومـع ذلك يزداد فيه ظهور عنصر "الروكوكو"، أى الاستمتاع بما هو راق ومسـل، وبما هـو أنـيق، رشـيق . ولقـد كـان "هورنـز Hoernes" عـلى حـق عـندما أكـد سمـات الفروسية التى تتمثل فى الثقافة "المينوية Minoan"[*]، وذلك إذ نبه إلى الدور الذى

---

[1] G. Glotz : La Civilisation Egéenne, 1923, PP. 162 – 4 .

[*] أى الكريتية ، نسبة الملك مينوس Minos "، وهو شخصية أسطورية تدور حولها أقدم أساطير جزيرة كريت . (المترجم).

كانت تقوم به مواكب الأعياد ومسرحيات الاحتفالات والمصارعات والمسابقات العامة، وكذلك النساء وأساليبهن الخليعة، في الحياة الكريتية[1]. وبطبيعة الحال فإن هذا الأسلوب الملوكي الفروسي ييسر ظهور أساليب للحياة أقل جمودًا وأكثر تلقائية ومرونة، على خلاف أسلوب الحياة الجامد، الذى كان يتبعه كبار ملاك الأراضي الجشعون في العصور الأقدم عهدا - وهى عملية عادت إلى الظهور مرة أخرى في العصور الوسطى - كما أنه يؤدى إلى إنتاج فن يتمشى مع أنماط الحياة الجديدة هذه، هو فن أقرب إلى النزعة الفردية، وأكثر تحررا من حيث الأسلوب، يعبر عن استمتاع أكثر انطلاقًا بالطبيعة.

غير أن هناك تفسيرًا آخر يرى أن الفن الكريتي ليس أقرب إلى النزعة الطبيعية من الفن المصرى مثلاً. فإذا كان يبدو أقرب إلى الطبيعة، فإن سبب ذلك، على الأرجح، ليس الوسائل الأسلوبية المستخدمة، بقدر ما هو الاختيار الجرىء للموضوع والتخلى عن تلك الموضوعات الرسمية الجادة، والميل الشديد إلى الموضوعات الدنيوية والملحمية، اليومية والدينامية[2]. على أن "الترتيب العشوائى" لعناصر الموضوع، الذى يذكر في نفس السياق على أنه صفة أساسية للأسلوب الكريتي، يدل على أن المسألة ليست مسألة اختيار للموضوع فحسب. ذلك لأن هذا "الترتيب العشوائى"، وهذا التكوين التصويرى الأكثر تحررا ومرونة، إنما هو تعبير عن حرية ابتكار قد يكون أفضل وصف لها هو أنها "أوروبية"، في مقابل القيود الشرقية المفروضة على الفن المصرى والبابلى، كما أنه تعبير عن نظرة إلى الفن تفضل تراكم المادة الموضوعية وامتلاءها، على عكس مبدأ التركيز والتفاوت[3]. والواقع أن الميل إلى التجميع البحت يتغلغل في الفن الكريتي إلى حد أننا نجد فيه دائمًا وفرة هائلة من الموضوعات المبعثرة، لا في الأعمال التى تصور مناظر طبيعية فحسب، بل أيضًا في

---

(1) H. Hoernes – O. Menghin : Urgesch. Der bildenden Kunst, 1925, P. 391 .

(2) يرى كورتيوس L. Curtius في الفن الكريتي "أول تجل لروح أوروبية جديدة .. تتصف بمرونة مشبوبة تميزها إلى أبعد حد ممكن عن الفن الشرقي". انظر:
Die entike Kunst, II, 9. 56 .

(3) G. Rosenwaldt : Die Kunst der Antike , 1927, PP. 14 – 5 .

الرسوم التى تزين الأوانى، بدلاً من الزخارف المرتبة هندسيًا[1]. وتزداد أهمية هذا التحرر من كل قهر شكلى إذا أدركنا أن الكريتيين، كما نعلم، كانت لهم معرفة وثيقة بنواتج الفن المصرى، ومن ثم فإنهم إذا كانوا قد تخلوا عن الطابع الضخم، الوقور ، الصارم، لهذا الفن، فذلك دليل على أن ذوقهم وأهدافهم الفنية لم تكن تتفق مع النزعة المصرية إلى التعظيم والتفخيم .

ومع ذلك فقد كان للفن الكريتى بدوره تقاليده المضادة للنزعة المطابقة للطبيعة، وصيغه المجردة: فهو يكاد يتجاهل المنظور دائمًا، وهو يفتقر كل الافتقار إلى الظل، كما أن التلوين يقتصر فى معظم الأحيان على الألوان المحلية، فضلاً عن أن أشكال الهيئة البشرية هى دائمًا أشد إيغالاً فى اتجاه التصميم من أشكال الحيوانات. ومع ذلك فإن العلاقة بين العناصر المتمشية مع النزعة المطابقة للطبيعة والنزعة المضادة لها لا تتحدد مقدما منذ البداية، وإنما هى تتغير مع التطور التاريخى للفن[2]. ذلك لأن الفن الكريتى يحاول دائمًا الاحتفاظ بقربه من الطبيعة، فينتقل من النزعة الشكلية الهندسية التى ربما كان لا يزال فيها واقعًا تحت تأثير اتجاهات العصر الحجرى الجديد، ويتخذ وجهة طبيعة متطرفة تعود به إلى أسلوب آرخى (archaistic) أكاديمى إلى حد ما. ولم تكتشف كريت أسلوبها الأصيل فى النزعة المطابقة للطبيعة إلا فى أواسط الألف الثانية قبل الميلاد، عند نهاية العصر "الينوى Minoan" الوسيط، حين بلغت ذروة التطور فى ميدان الفن. وبعد ذلك فقد الفن الكريتى فى النصف الثانى من هذه الألف الثانية قدرا كبيرا من نضرته وطبيعيته، وازدادت جمودا وتجريدا. ويتجه الباحثون الميالون إلى التفسير العنصرى للظواهر التاريخية إلى القول بأن هذه الصبغة الهندسية راجعة إلى تأثير القبائل الهلينية التى غزت الإقليم الإغريقى من الشمال – أى نفس الشعب الذى كان سببا فى ظهور الأسلوب الهندسى فى اليونان نفسها فيما بعد[3]. غير أن هناك آخرين

---

(1) Cf. G. Karo : Die Schachtgraeber von Mykenai, 1930, P. 288 – G.A.S. Snijder: Kretische Kunst, 1936, PP. 47, 119 .

(2) Cf. D.G. Hogarth : The Twilight of History, 1926, P. 8 .

(3) Hoernes – Menglin, Op. cit., PP. 378, 382 – C. Schuchhardt. Alteuropa, 1926, P. 228.

يـرون أنه لا حاجة إلى مثل هذا التفسير الشعوبى، ويرجعون هذا التغير فى الأسلوب إلى التطور التاريخى للصورة أو القالب"[1].

إنــه لمن الشائع أن ينبه الباحثون إلى "الطابع الحديث" للفن الكريتى، على أســاس أنــه هــو الصفة الخاصة المميزة لهذا الفن بالقياس إلى الفن المصرى أو الفن في بـلاد مـا بين النهرين، غير أن هذه في الواقع هى أكثر سماته إثارة للمشكلات. ذلك لأن ذوق الكريتـيين لم يكـن، عـلى أصـالتهم وبراعـتهم الفائقـة، رفـيعًا ولا مسـتقرًا. فوسـائلهم الفنـية كانـت أبسط وأوضح من أن تخلف وراءها انطباعا عميقًا دائمًا. وإن صـورهم عـلى الجدران لتذكرنا، بألوانها المائية ورسومها المباشرة، بالرسوم الزخرفية الـتى تـزين بواخـرنا الفاخـرة وحمامـات السباحة الحديثة"[2]. فكريت لم تكن ملهمة للفـن "العصـرى" modernist فحسـب، بل إنها قد استبقت نواحى معينة من الفن الصـناعى الحديـث. والأرجـح أن "الـنزعة العصـرية" عـند الكريتـيين كانت مرتبطة بطريقـتهم الخاصـة فى ممارسة الفن وكأنهم ينتجونه فى مصانع، وبإنتاجهم الضخم لسـوق هائلـة للتصـدير. ومـن جهـة أخـرى فـإن اليونانيين قد تجنبوا خطر التوحيد الـنمطى، عـلى الرغم من أن التصنيع عندهم كان متقدما بنفس المقدار — ولكن كل ما يثبـته ذلـك هـو أنــه لا يـتعين أبـدًا، فـى تـاريخ الفـن، أن تؤدى نفس الأسباب إلى إحـداث نفـس الـنـتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عددًا من أن يتسنى للتحليل العلمى وصفها بطريقة جامعة مانعة.

---

[1] G. Rodenwaldt : "Nordischer Einfluss in Mykenischen?" Jahrbuch des Deutschen Archaeolog. Instit. Beiblatt, XXXV, 1920, P. 13 .

[2] انظر، فى موضوع الذوق الكريتى وكونه مشكوكا فيه :

G. Glotz, Op. cit., P. 254 .
A. R. Burn : Minoans , Philistines and Greeks, 1930, P. 24.

الباب الثالث

اليونان وروما

الفصل الأول
العصر البطولى
والعصر الهوميرى

إن الملاحم الهوميرية هى أقدم أشعار بقيت لدينا من العصر اليونانى. ولكنها ليست قطعًا أقدم الأشعار التى كانت لدى اليونانيين. ذلك لأن تركيبها كان شديد التعقيد. بحيث يمكن الإشارة إلى متناقضات فى مضمونها، ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل إن أسطورة هوميروس ذاته تنطوى على سمات كثيرة لا تتسق مع الصورة التى ينبغى أن نستنتجها من روح هذه الأشعار، بما كانت تتسم به من روح نفاذة متشككة، بل روح هوائية متقلبة. والواقع أن معظم عناصر الصورة التقليدية للمنشد الضرير العجوز الذى ينتمى إلى جزيرة خيوس Chios، تتألف من ذكريات ترجع إلى العهد الذى كان فيه الشاعر شخصًا ملهمًا Vates – أعنى عرافًا، له نوع من القداسة يتلقى الوحى من الآلهة. ولم تكن صفة العمى فيه إلا العلامة الخارجية للنور الداخلى الذى يملأ كيانه ويتيح له أن يرى أشياء لا يراها الآخرون. فهذه العاهة الجسيمة - شأنها شأن العرج عند الصائغ الإلهى هفايستوس – تعبر عن فكرة ثانية كانت شائعة فى العصور البدائية : هى أن صانع الأشعار والزخارف، وغيرها من منتجات الصنعة اليدوية، لا يمكن أن يأتى إلا من بين صفوف أولئك الذين لا يصلحون للحرب والغزو ولكن، إذا استثنينا هذه الصفة، فإن "هوميروس" الأسطورى يكاد يكون مثلا كاملا للشاعر الأسطورى الذى كان لا يزال ذا طبيعة شبه إلهية. والذى كان نبيا وصانع معجزات. وإنا لنجد أوضح تعبير عن هذه الفكرة عند "أورفيوس"، المغنى القديم العهد. الذى استمد قيثارته من أبولو، وتعلم فن الأغنية من ربة الفن (الموزى Muse) ذاتها. فقد كان فى استطاعته أن يحرك بموسيقاه الناس والحيوان. بل أن يحرك الصحر أيضًا. ويستعيد يوريديسى Euridice من بين براثن الموت أما "هوميروس" فلم يعد فى استطاعته أن يفخر بمثل هذه القوى

السحرية، ولكنه كان لا يزال يحتفظ بسمات العراف الملهم، وظل يشعر بوجود رباط غامض مقدس يجمع بينه وبين الربة (الموزى) التى يستعين بها فى ثقة تامة.

ونستطيع أن نكون على يقين من أن الشعر الإغريقى فى أول عهوده، شأنه شأن الشعر فى كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية، كان يتألف من صيغ سحرية، وأقوال تنبؤية، وصلوات وتعاويذ، وأناشيد للحرب وللعمل. وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا: فمن الممكن تسميتها بالشعر الشعائرى للجماهير. فلم يطرأ أبدا على بال صانعى التعاويذ والأبيات الشعرية التنبؤية، والمرثيات وأناشيد الحرب، أن يخلقوا أى شىء فردى، بل إن شعرهم كان فى أساسه مجهول النسبة، وكان موجها إلى الجماعة بأسرها، يعبر عن أفكار ومشاعر يشترك فيها الجميع. وفى مجال الفنون البصرية نجد على المستوى المناظر لهذا الشعرالشعائرى اللاشخصى، الأصنام والأحجار وجذوع الأشجار، التى كان اليونانيون يقدسونها فى معابدهم منذ أقدام العصور، والتى لا يكاد يكون من الممكن تسميتها بأعمال فى النحت، إذ أن مظاهر الهيئة البشرية فيها ضئيلة إلى أبعد حد. ولقد كانت هذه بدورها، شأنها شأن أقدم التعاويذ والأناشيد، فنا جماعيًا بدائيًا، أعنى تعبيرا فنيًا ساذجًا خشنًا عن مجتمع لا يكاد يعرف أى تمايز طبقى. ولسنا ندرى شيئًا عن المركز الاجتماعى لصانعى هذه الأعمال، أو عن الدور الذى كانوا يقومون به فى حياة الجماعة، أو السمعة التى كانوا يتمتعون بها بين معاصريهم، ولكن الأرجح أنهم كانوا يلقون تقديرًا أقل مما كان يلقاه الفنانون السحرة فى العصر الحجرى القديم، أو المنشدون الكهنة فى العصر الحجرى الجديد. ولنلاحظ أن النحاتين بدورهم كان لهم أسلافهم الأسطوريون: إذ تروى الأساطير أن دايدالوس Daedalus كان يستطيع أن يبعث الحياة فى الخشب ويجعل الحركة تدب فى الحجر، ولم تكن الأجنحة التى صنعها لنفسه ولابنه تبدو فى نظر راوية الأسطورة أكثر إعجازًا من قدرته على نحت الأشكال وتصميم المتاهات. ولم يكن دايدلوس هو الفنان الساحرالوحيد، ولكن من الجائز أنه كان آخر الفنانين السحرة المهمين، إذ يبدو أن فكرة أجنحة ايكاروس وسقوطه فى البحر ترمز إلى نهاية عهد السحر.

وبحلول بداية العصر البطولى، طرأ تغير تام على الوظيفة الاجتماعية للشعر والمركز الاجتماعي للشاعر. ذلك لأن الطبقة العليا ذات النزعة الحربية أصبحت تنظر إلى الحياة بطريقة دنيوية فردية، فأضفى ذلك على الشعر مضمونًا جديدًا، وجعل للشاعر مهام جديدة. فهو قد تخلى الآن عن نسبته المجهولة (anonymity) وعن انعزاله الكهنوتي، كما فقد الشعر طابعه الشعائرى الجماعي. ذلك لأن ملوك الإمارات الآخية chaean - (*) ونبلاءها فى القرن الثاني عشر ق. م.، أى "الأبطال" الذين سمى العصر باسمهم، كانوا لصوصًا وقراصنة — وكانوا يفخرون بأن يطلقوا على أنفسهم اسم "نهابى المدن" — وكانت أغانيهم دنيوية فاجرة. وليست قصة طروادة، التى هى قمة شهرتهم، سوى تمجيد شعرى للسلب والقرصنة. ولقد كانت روحهم الخارجة على القانون، والتى تهزأ بالمقدسات، وليدة حالة الحرب التى وجدوا أنفسهم فيها، وسلسلة الانتصارات التى حققوها، والتغيرات المفاجئة للمستوى الحضارى، التى مروا بها. ولما كانوا قد انتصروا على شعب أكثر منهم تمدينًا، واستغلوا حضارة أكثر تقدما بكثير من حضارتهم، فقد تحللوا من الروابط التى تربطهم بعقيدة أجدادهم، واحتقروا فى الوقت ذاته الأوامر والنواهى الدينية للشعب المغلوب، لا لشىء إلا لكونه مغلوبًا[1]. وهكذا أصبحت حياة هؤلاء المحاربين غير المستقرين حياة تسودها النزعة الفردية الفوضوية، التى تعلى من ذاتها فوق كل تراث وكل قانون. فكل شىء فى نظرهم غنيمة ينبغى نيلها بحد السيف، وهدف للمغامرات الشخصية، ما دام كل شىء فى دنياهم يتوقف على القوة الشخصية والشجاعة والمهارة وسعة الحيلة .

ويتسم هذا العصر، من وجهة نظر علم الاجتماع، بالانتقال الحاسم من التنظيم العشائرى البدائي إلى نظام اجتماعى يقوم على الملكية الإقطاعية التى تعتمد على الولاء الشخصى للأتباع نحو سيدهم. ولم يكن هذا النظام يعتمد على صلات القرابة، بل كان فى واقع الأمر يسير فى اتجاه مضاد لها، وكان يتجاوز، من حيث

(*) يطلق هذا الاسم على الشعب اليونانى القديم بأسره، أو على جزء منه يسكن شمال البلوبنيز. (المترجم)

(1) H.M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, PP. 450 ff. – A.R. Burn : The World of Hesiod, 1936, PP. 8 ff.

المبدأ، نطاق واجبات المرء لذوى قرباه. فالأخلاق الاجتماعية للإقطاع ترفض تضامن الدم والجنس، بل تصبح الروابط الأخلاقية فردية عقلية[1]. ويظهر التفكك التدريجي للوحدة القبلية بصورة جلية في الصراع بين الأقارب، الذى يبدو أنه يزداد شيوعًا كلما تقدم العصر البطولى. وأخذت تظهر بالتدريج مظاهر أخرى للولاء، كولاء الأتباع لسيدهم، والرعايا لمكهم، والمواطنين لدولتهم، وأصبحت مظاهر الولاء هذه، آخر الأمر، أقوى من أواصر القربى. وقد ظلت هذه العملية مستمرة طوال عدة قرون، ولم تنته إلا بانتصار الديمقراطية، وإن كانت قد تخللتها بضعة نظم أرستقراطية مبنية على التضامن العائلى. وظلت التراجيديا الكلاسيكية تحفل بمظاهر الصراع بين دولة العشيرة ودولة الشعب. فمسرحية "أنتيجونى" لسوفوكليس تدور حول نفس مشكلة الولاء التى تدور حولها الإلياذة. أما فى العصر البطولى فلم ترتفع هذه المشكلة إلى مستوى الصراع التراجيدى، إذ أنها لم تكن ترتبط بأية أزمة فى النظام السائد فى المجتمع. وكل ما نراه هو إعادة تقويم للمعايير الأخلاقية، والانتصار النهائى للنزعة الفردية الصارمة، التى كان معيارها الصحيح الأوحد هو قانون الشرف كما يعرفه محترفو السلب والنهب.

وترتب على ذلك أن الشعر فى العصر البطولى لم يعد شعرًا شعبيًا للجماهير. فنحن لا نجد فيه أغانى ولا أناشيد للجماعات، وإنما نجد فيه أغنيات فردية عن مصير الأفراد. ولم تعد مهمة الشعر هى استنفار الناس للقتال، وإنما أصبحت هى الترويح عن الأبطال بعد انتهاء المعركة. فكان على الشاعر أن ينشد فيهم المدائح، وأن ينوه بأسمائهم، وينشر أمجادهم ويخلد ذكراها. والواقع أن الأنشودة البطولية إنما يرجع أصلها إلى تعطش النبلاء ذوى النزعة الحربية إلى المجد، وكانت مهمتها الرئيسية هى إرضاء هذا التعطش — أما أية مزايا أخرى فتعد ذات أهمية ثانوية فى نظر المستمعين. وينبغى أن نعترف بأن كل فن قديم كان، إلى حد ما، استجابة لرغبة فى الشهرة، ولرغبة البعض فى أن يذيع صيته بين معاصريه وبين الأجيال

---

(1) H.M. Chadwick : Op. cit., PP. 347 – 8, 365 – George Thomson : Aescylus and Athens , 1941, P. 62 .

التالية له[1]. وأن قصة هيروستراتوس Herostratus، الذى أشعل النار فى معبد ديانا فى افسوس لكى يخلد اسمه، لتنبهنا إلى مدى استمرار قوة هذه الرغبة فى الشهرة، حتى فى عصور متأخرة، على الرغم من أن هذه الرغبة لم تكن فى هذه العصور خلاقة بقدر ما كانت فى العصر البطولى. فشعراء الأغانى البطولية كانوا مانحى المجد والشهرة، وهذا أساس وجودهم ومصدر إلهامهم. ولم تعد موضوعات شعرهم هى الأمانى والآمال، أو الطقوس السحرية أو شعائر النزعة الحيوية، وإنما أصبحت أقاصيص المعارك الناجحة والحرب الدامية. وباختفاء الوظيفة الشعائرية للشعر، فقد طابعه الغنائى وأصبح شعرا ملحميًا. وبهذه الروح كان هو مصدر أقدم شعر أوروبى نعرفه، يتسم بالطابع الدنيوى، ويستقل عن الدين. والواقع أن الأصل الذى نشأت فيه هذه الأشعار إنما كان نوعا من التقرير الحربى، والتسجيل الزمنى لكيفية سير الحرب. والأرجح أنها كانت تقتصر فى البداية على "آخر أخبار" الحملات العسكرية والغارات الظافرة للقبيلة. ومن هنا قال هوميروس "أن أحدث الأغنيات هى التى تقابل بأعلى تصفيق" (الأوديسية، ١ ، ٣٥١ – ٢). وهو يجعل ديمودوكوس Demodokos وفيميوس Phemios ينشدان آخر أحداث اليوم. غير أن منشديه لم يعودوا مجرد مسجلين للحوادث، إذ أن التقرير الحربى قد أصبح فى هذه الأثناء مزيجا من التاريخ والسيرة الملحمية، واتخذ أسلوب الأقصوصة الشعرية (البالاد ballad)، بحيث مزج عناصر درامية وغنائية مع شعر الملاحم. ولاشك أن الأمر كان كذلك حتى فى الأناشيد البطولية التى تبنى منها أشعار الملاحم، وإن كان العنصر الملحمى هو العنصر المميز فى هذه الأناشيد.

ولا يقتصر النشيد البطولى على رواية أفعال شخص معين، بل أن الذى يلقبه هو أيضًا شخص معين، لا جماعة أو كورس[2]. وأغلب الظن أن المحاربين والأبطال أنفسهم هم الذين كانوا يؤلفونه وينشدونه فى الأصل، أى أن جمهور المستمعين ، وكذلك المؤلف، كانوا جميعًا ينتمون إلى الطبقة العليا، وكانوا هواة من

---

[1] يقول هرقليطس : "هناك شيء واحد يؤثره الأفضلون على كل ما عداه : وهو الشهرة الخالدة على الأمور العابرة". الفقرة ٢٩ فى كتاب ديلز :
H. Diels : Die Fragmente der Vorsokratiker, I, 1934, 5th edit., P. 157 .

[2] وبهذه المناسبة فلم يكن الكورس هو الذى يؤدى جميع أنواع الشعر، حتى فى عصور ما قبل التاريخ .

النبلاء، وفي بعض الأحيان من الأمراء. ولا شك في أن المنظر الذى تصوره قصة "بيولف Beowulf"، والذى يطلب فيه ملك الدانمرك إلى أحد ضباطه أن يغنى له أنشودة عن المعركة التى خاضاها قبل ذلك مباشرة، يصدق بوجه عام على الأحوال السائدة في العصر البطولى اليونانى[1]. ولكن سرعان ما حل شاعر محترف – هو شاعر البلاط أو منشده أو مغنيه – محل النبيل الهاوى، إذ أن الأول هو الذى كان يستطيع، بفضل خبرته الطويلة، أن يؤدى النشيد البطولى بمزيد من التفنن، مما ينجم عنه مزيد من التأثير. وكان هؤلاء الشعراء المنشدون يغنون حكاياتهم في المآدب العامة للملوك وقوادهم، شأنهم شأن ديمودوكوس في بلاط ملك شعب "فياكيس Phaeaces"[*] وفيميوس في قصر أوديسيوس. فهم مغنون محترفون، ولكنهم في الوقت ذاته يدينون للملك بالطاعة والولاء، وكان لهم مركز مشرف، على الرغم من أنهم كانوا يعملون بأجر. فهم ينتمون إلى مجتمع البلاط، ويعاملهم الأبطال كما لو كانوا أندادا لهم. وكانوا يحيون حياة القصر الدنيوية. وعلى الرغم من أنهم كانوا لا يزالون يدعون أن الآلهة قد بثت الأغاني في نفوسهم (الأوديسية، ٣٢، ٣٤٧ – ٨) ويعتزون بذكريات الأصل الإلهى لفنهم، فقد كانوا في الوقت ذاته مماثلين لمستمعيهم في انغماسهم في صنعة الحرب القاسية، بل لقد كانت الصلات التى تجمعهم مع هؤلاء أقوى في واقع الأمر من تلك التى تجمعهم مع أجدادهم الروحيين، أى العرافين والسحرة في عهد أسبق.

أما الصورة التى نستخلصها من الشعراء الهومريين عن المركز الاجتماعى للشاعر فهى صورة تفتقر إلى الاتساق. فأحد المنشدين ينتمى إلى حاشية الأمير، على حين أن الآخر وسط بين منشد البلاط والمنشد الشعبى[2]. ويبدو أنه حدث خلط بين الأوضاع في عصر أسبق وبين "العصرالهوميرى" ذاته، وهو العصر الذى جمعت فيه الأشعار وهذبت. وعلى أية حال فلنا أن نفترض أنه كان يوجد، حتى في العهود

---

(1) H.M. Chadwick, Op. cit., P. 87 .

(*) شعب أسطورى ورد ذكره عند هوميروس، كانت حياته مثالية خالية من القلاقل، وكانوا آخر السلالة الإلهية في الشعوب. (المترجم)

(2) W. Schmid – O. Staehlin : "Gesch. Der Griech. Lit.", I, 1, 1929, P. 59. In I. Mueller's "Handbuch der Altertumswiss".

الأولى، منشدون جوالون إلى جانب شعراء مجتمع البلاط الأستقراطى، وأن هؤلاء المنشدين الجوالون كانوا يرفهون عن الجماهير فى الأسواق وحول النار فى الأماكن العامة بأغان ذات طابع أقل بطولية وتبجيلاً[1] ولكنا لا نستطيع أن نكون فكرة عن هؤلاء الشعراء، إلا إذا افترضنا أن حكايات مثل ارتكاب أفروديت للزنا قد ظهرت فى الأصل بهذه الطريقة[2]

وفى ميدان الفنون التشكيلية واصل "الآخيون Achaeans" (اليونانيون القدماء) التراث الكريتى والموقنائى Mycenean (الإيجى)، ولا يمكن أن يكون المركز الاجتماعى للفنان قد اختلف كثيرا عن مركز الصانع الفنان فى كريت. وعلى أية حال فمن غير المعقول أن يكون قد ظهر، فى أى وقت، مثال أو مصور من بين صفوف طبقة النبلاء، أو ممن ينتمون إلى مجتمع البلاط. بل أن محاولات الشعراء والنبلاء فى ميدان الشعر، وخبرة الشعراء المحترفين فى أساليب الحرب ، كانت خليقة بأن توسع الهوة الاجتماعية بين الفنان الذى كان يشتغل بيديه وبين الشاعر الذى كان يشتغل بعقله. وكان هذا الوضع الجديد هو السبب الرئيسى فى ارتفاع المكانة الاجتماعية للشاعر فى العصر البطولى، بالقياس إلى الكاتب فى الشرق القديم.

وقد وضع الغزو "الدورى" (Dorian) حدا للعصر الذى كانت فيه الفتوحات والمغامرات العسكرية تترجم فورا إلى أغنية وملحمة ذلك لأن "الدوريين" كانوا شعبا من الفلاحين الأجلاف ذوى العقليات العملية، فلم يضعوا أناشيد عن انتصاراتهم، ولم يعد الشعب "البطولى" الذى طردوه من دياره حريصا على المغامرة بعد أن استقر على ساحل آسيا الصغرى. وأصبحت ملكياتهم العسكرية ارستقراطيات زراعية وتجارية سلمية، صار فيها الملوك السابقون مجرد ملاك كبار للأرض. وعلى حين أن الأمراء وحاشيتهم كانوا يستطيعون قبل ذلك أن يحيوا حياة باذخة على حساب بقية المجتمع، فإن الثروة أصبحت الآن توزع على نطاق أوسع، وتضاءل بالتالى ترف الطبقات العليا[3]. فقد أصبحوا الآن قانعين بأسلوب فى الحياة أشد

---

(1) Ibid., P. 60 .

(2) Ibid., P. 664 .

(3) Cf. O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., P. 24 .

تواضعًا، ولا شك فى أن المكافآت التى كانوا يعطونها للمثالين والمصورين فى وطنهم الجديد كانت فى البداية ضئيلة إلى أبعد حد. أما الإنتاج الشعرى فى ذلك العصر فكان أروع بكثير. ذلك لأن اللاجئين قد أخذوا ثلاثة قرون وسط شعوب أجنبية وبتأثير حضارات أجنبية. وفى استطاعتنا أن نلمح من وراء الشكل الأيونى النهائى،المادة الأيولية Aeolic الأقدم عهدا، وأن نميز المصادر المختلفة والمستوى المتفاوت لمختلف الأجزاء، والانتقال المفاجىء فى بعض المواضع، ولكننا لا نعرف إلى أى حد يدين شعر الملاحم للأناشيد البطولية بمزاياه الفنية، أو كيف نوزع الفضل فى هذا العمل الرائع بين أفراد الشعراء ومدارسهم وأجيالهم. والأهم من ذلك كله أننا لا نعلم إن كان شخص معين قد تناول العمل الجماعى وأضفى عليه عن وعى طابعه الأخير، أم أن هذا العمل هو، على العكس من ذلك، تجسد شعرى لمجهودات كثيرة متميزة، وتعبير عن الاستعادة الدائمة للتراث، والتحسين المستمر عليه، مما يضفى عليه طابعا خاصا، بل فريدا، هو أنه نتاج "عبقرية جماعية" بالمعنى الصحيح.

ولقد رأينا من قبل أن التمايز بين الشاعر والكاهن أدى إلى أن يصطبغ الخلق الشعرى، فى العصر البطولى، بصبغة أكثر شخصية، بحيث كان عملاً لأفراد منفصلين ومستقلين. أما فى العصر الذى نتحدث عنه الآن فقد عادت إلى الظهور علامات اتجاه قاطع نحو الجماعية. فلم يعد شعر الملاحم من عمل شعراء أفراد، وإنما أصبح نتاجًا لمدارس كاملة، بل نتاجا لطوائف حرفية، أن جاز هذا التعبير. صحيح أنه ليس خلقًا لمجتمع شعبى، ولكنه على الأقل عمل جماعى — أى عمل مجموعة من الفنانين الذين يعترفون بتضامنهم الروحى ويجمعهم تراث مشترك وأساليب عمل واحدة. وهكذا بدأ نوع جديد من التنظيم لم يكن قد ظهر من قبل إلا فى الفنون البصرية، وكان بعيدا كل البعد عن الشعر الأقدم عهدا : إذ أن تقسيم العمل بين التلاميذ والمعلمين، وبين الأساتذة والمساعدين أصبح الآن يطبق على ميدان الأدب بدوره.

كـان المنشـد يغنى أغانيه فى القاعة الملكية أمام جمهور من الأمراء والنبلاء. وكـان الشـاعر المغـنى يـروى مـن ملاحمه في مجالس النبلاء وبيوت العظماء، وكذلك فـى الأعـياد والأسـواق، وفـى الـورش والأمـاكن العامـة. وبازدياد شعبية هذا الشعر، واتسـاع نطاق الجمهور الذى يخاطبه، أصبح الأسلوب أقل شكلية بالتدريج، واقترب مـن أسـلوب الحديـث الـيومى المعـتاد، وأصـبح التنغـيم والـتلاوة يحل محل القيثارة والغـناء. ولم تكـتمل هـذه العملية، أعنى عملية اصطباغ الشعر بالصبغة الشعبية، إلا عـندما عـادت سـير الـبطولة، فـى صـورتها الملحمـية الجديـدة، إلى أرض الـيونان الأصـلية، وانتشـرت مـنها إلى الخـارج بفضـل الشـعراء الجوالين، وجملها المقلدون، وحولهـا كـتاب التراجـيديا آخـر الأمـر إلى الشكل المسرحي. وأصبحت تلاوة الملاحم عـادة مألوفـة فـى عصر الطغاة Tyrants وبداية العصر الديمقراطى. بل لقد صدر فى القـرن السـادس ق. م. قـانون يشـترط تـلاوة الأشـعار الكاملـة لهومـيروس – بواسطة مجموعـات متعاقـبة مـن قـراء الشـعر عـلى الأرجـح – فـى الأعـياد الأثينـية Panathenaeas الـتى تجـرى كـل أربع سنوات. فالمنشد كان يتغنى بأمجاد الملوك وأتـباعهم، والشـاعر المـتجول كان يشيد بماضى الأمة. وكان المنشد يتغنى بالحوادث الجاريـة، عـلى حـين كـان الشاعر المتجول يبعث من جديد أحداث التاريخ وقصص الـبطولة. ولم يكـن تألـيف الشـعر وروايـته قد أصبحا بعد مهنتين متخصصتين، ومع ذلـك فـلم يكـن الـراوى بالضـرورة هـو الشـاعر، كما كان من قبل[1]. ولقد كان المنشد المـتجول rhapsode وسطا بين الشاعر الخالص والممثل، فكانت المحادثات المتعددة الـتى تجـرى عـلى ألسـنة شخصـيات الملاحم، والتى كانت تستلزم شيئًا من البراعة التمثيلـية فـى الـرواية، هى حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة وتمثيل الدراما[2]. وكان هومـيروس المعـروف فـى الأسطورة وسطا بين ديمودوكس والشعراء المنتمين إلى التراث الهومـيرى، أى بـين منشدى البلاط والشعراء الجوالين. فهو يجمع بين صفة العراف الكـاهن وبـين المغنى المتجول، أى بين ابن ربة الفن والشحاذ المستجدى. والواقع أن

---

[1] Schmid - Staehlin, Op. cit., I, P. 157 .

[2] Cf. Hermann Reich : Der Minus, 1903, I. P. 547

صورته تفتقر إلى التحدد، وهى لا تعدو أن تكون تلخيصًا وتجسيمًا للتطور من الأناشيد البطولية عند الأمراء الآخيين إلى الملاحم الأيونية .

وأغلب الظن أن الشعراء الجوالين كانوا يستطيعون الكتابة. فعلى الرغم من أنه كان لا يزال يوجد، في وقت متأخر جدًا، أناس كانوا يستطيعون رواية أشعار هوميروس بأكملها عن ظهر قلب، فإن الرواية لو كانت هى الوسيلة الوحيدة المستخدمة، دون أى أساس كتابى، لأدى ذلك بالتدريج إلى ضياع تام لهذه الملاحم. فلابد إذن أن نتخيل الشعراء الجوالين في صورة أدباء مثقفين مطلعين، كانوا أحرص على حفظ تراث أشعارهم منهم على الإضافة إليه. والواقع أن نفس تسميتهم "بأبناء هوميروس"، وتمسكهم بأسطورة انتمائهم إلى سلالة الشاعر الكبير، لدليل على أن مدرستهم كانت تتسم بطابع محافظ، بل كانت تسودها تقاليد أهل العشيرة الواحدة. وقد أكد البعض بالفعل أن ألقاب الطوائف المختلفة، مثل Homeridai (أبناء هوميروس) و Asklepiadai (أبناء اسكلبيوس) و Daidalidai (أبناء دايدالوس)(*)، ينبغى أن تعد مجرد رموز اعتباطية، وأن أعضاءها لم يكونوا هم أنفسهم يصدقون، أو يتوقعون من الغير أن يصدقوا، أنهم كانوا من سلالة واحدة[1]. ولكن هناك باحثين آخرين كانوا يعتقدون أن الطوائف ترجع فى أصلها إلى صلات القربى، وأن الصنائع والحرف المختلفة كانت كلها فى الأصل احتكارا لعشائر مختلفة[2]. وأيًا كان الأمر، فقد كان الشعراء الجوالون يؤلفون حرفة مقفلة، متميزة عن الجماعات الأخرى، يعمل بها مثقفون يتميزون بالتخصص الشديد ، كانوا معلين بتراث قديم ولا شأن لهم بأى شيء من قبيل "الشعر الشعبى". فما يسمى "بالملاحم الشعبية" اليونانية ليس إلا ابتداعا خالصا من ابتكار خيال علماء فقه اللغة الرومانتيكيين، أما الأشعار الهومرية فكانت بعيدة تماما عن صفة "الشعبية"، سواء فى مراحلها النهائية وفى مراحلها المبكرة. كذلك لم تعد الملاحم فى صورتها النهائية

(*) تدل هذه الأسماء على المشتغلين بالشعر، والطب، والنحت والعمارة على التوالى . (المترجم)

(1) E.A. Gardner : "Early Athens". In : "The Cambridge Ancient Hist." III, 1929, P. 585 .

(2) يشير G. Thomson إلى كتاب V. Groenbeck بعنوان : Culture of the Teutons ١٩٣١، أثناء عرضه لنظريته (المرجع المذكور من قبل ، ص٤٥).

وفـى مراحـلها المـبكرة. كذلـك لم تعـد الملاحم فى صورتها النهائية من شعر البلاط، عـلى حـين أن الأنشـودة البطولـية كانـت بـالفعل شـعرا كهـذا: إذ أن موضـوعاتها وأسـلوبها والمسـتمعين إلـيها وكل شىء متعلق بها - كل هؤلاء كان لهم جميعا طابع الـبلاط أو الفرسـان النـبلاء. بـل إنـه لـيس مـن المؤكد أن الأنشودة البطولية اليونانية ذاتهـا قـد أصـبحت فـى أى وقـت شـعرا شـعبيًا، مـثل أنشـودة النيـبلونجن Neibelungenlied، الـتى سـرعان مـا اندمجـت فـى الشـعب، بفضـل المنشـدين الجوالـين، بعـد نشـأتها وتطورهـا الأول فى البلاط، وبذلك مرت بمرحلة شعر شعبى قـبل أن تـتخذ آخـر الأمـر صورة شعر البلاط التى نعرفها عليها[1]. وتبعا لهذا الرأى تكـون الملاحـم الهومـرية اسـتمرارا مباشـرا لشـعر العصر البطولى[2]. فقد أخذ الآخيون Achaeans والأيولـيون Aeolians إلى ديـارهم الجديـدة الأناشـيد البطولـية، بـل أخـذوا المنشـدين أيضًا، الذين نقلوا إلى شعراء الملاحم مباشرة ما كانوا يغنونه من قبل مـن الأناشـيد. وهكـذا يكـون لـب هـذه الأشـعار مؤلفـا، لا مـن أقاصـيص "ثيسـالية Thessalian" شـعبية، بل من مدائح ملوكية ليست موجهة إلى الجماهير، وإنما إلى الآذان المدربـة لأقلـية مـن الخـبراء العـارفين، وبذلـك لا تكـون الأنشودة البطولية قد وصـلت إلى جمـاهير الشـعب إلا فـى عهـد متأخر جدا، فى صورة الملحمة الكاملة - التى هى، تبعا لهذا الرأى، أول صورة يعرفها بها الشعب الهيلينى عادة. وعلى هذا الأسـاس فـإن الملاحـم الهومـرية، بكـل ما كانت تتصف به من كمال، لم تكن نتاجا لشـعر فـردى أو شعبى، بل كانت - على عكس ذلك - نتاجا فنيًا مجهول النسبة، اشـترك فيه كثير من متأدبى البلاط والسادة المثقفين، ومحيت فيه الفوارق بين جـهود الشخصـيات والمدارس والأجيال المختلفة. وهذه النظرة تقلب المفاهيم الرومانتيكية فى طبـيعة الفن والفنان رأسًا على عقب - وهى المفاهيم التى كانت تؤلف أساس التفكير الجمـالى فـى القـرن التاسع عشر. ولا جدال فى أن هذا الرأى يلقى ضوءا جديدا على الأشعار، ولكن سر جمالها يظل مع ذلك خفيًا. فالعنصر المحير فى هذه الأشعار كان مـا أسـماه الرومانتيكيون "بالشعر الشعبى الساذج"، أما فى نظرنا فهو القدرة الخلاقة

---

(1) H.M. Chadwick, Op. cit., P. 228.

(2) Ibid., P. 224.

التى جعلت من الممكن أن تستخلص من هذه العناصر المتفرقة – الممارسة والدراسة، والتراث والإلهام، والأصيل والمستعار – هذا الانسياب المتصل للفقرات العذبة، وهذا العالم المتين المتماسك من الصور المجازية، وهذه الوحدة الكاملة للوجود والمعنى.

إن جو الأشعار الهومرية يظل جوا أرستقراطيا تماما، ولكنه لا يعود إقطاعيًا بالمعنى الدقيق، بل أن أجزاءها الأقدم عهدا هى وحدها التى تعكس جو العصر الإقطاعى. ولقد كانت الأنشودة البطولية موجهة إلى الأمراء والنبلاء وحدهم، ولم تكن تبدى أى اهتمام إلا بهم، وبخصالهم ومثلهم العليا. وعلى الرغم من أن عالم الملاحم فى صورته النهائية لم يعد منحصرا فى هذا النطاق الضيق، فإن الإنسان العادى، الذى ينتمى إلى الشعب، لا يرد له ذكر على الإطلاق، ولا تعزى إلى الجندى العادى أية أهمية. ولن نجد لدى هوميروس كله حالة واحدة لشخص من غير النبلاء يرتفع فوق مستوى الطبقة التى ولد فيها[1]. ولا تنطوى الملاحم على أى نقد حقيقى للملوك أو للطبقة الأرستقراطية. فشخصية ثرسيتس Thersites ، وهى الشخصية الوحيدة التى تسخر من الملوك، هى المثل الواضح للشخص الجلف، الذى يفتقر إلى كل تهذيب فى السلوك وإلى كل آداب اللياقة التى يقتضيها الاتصال الاجتماعى. وهكذا فإن السمات "البورجوازية" الخارجية التى لوحظت فى تشبيهات هوميروس[2] لا تعكس، على وجه الإجمال، أية روح بورجوازية. ومع ذلك فإن الملحمة تشكك بالفعل فى المثل العليا البطولية التى كانت تتضمنها أقاصيص البطولة القديمة. فهنا نجد بالفعل توترا ملحوظا بين نظرة الشاعر الإنسانى وبين سلوك أبطاله القساة. على أن هوميروس "الذى لا يؤمن بالأبطال" لا يصادفنا فى الأوديسية وحدها. إذ لا يقتصر خروجه عن الروح البطولية على شخصية أوديسيوس الذى ينتمى إليه الشاعر ذاته – بل أن هناك دلائل على أن هكتور النبيل،العطوف ، الكريم قد أصبح يحتل فى قلب الشاعر المكانة التى كان يحتلها بطل الإلياذة المتوحش[3]. وأن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أن نظرة طبقة النبلاء كانت تسير فى طريق التغير، لا على أن

---

[1] A.R. Burn : Minoans , Philistines and Greeks, 1930, P. 200 .
[2] Paul Cauer : Grundfragen der Homerkritik, 1909,m 2nd edit., PP. 420 – 3.
[3] Schmid – Staehlin, Op. cit., I, 1, 79 – 81 .

شاعر الملحمة كان يستمد معاييره الأخلاقية من جمهور جديد لا ينتمي إلى طبقة النبلاء. وعلى أية حال فإن هذه الملاحم لم تكتب لطبقة من النبلاء المحاربين ملاك الأرض، بل لأرستقراطية غير محاربة من سكان المدن.

وعند هزيود نجد أنفسنا، لأول مرة، إزاء شعر يدور حول عالم الفلاح، ومع ذلك فهذا بدوره ليس شعرا شعبيًا بالمعنى الصحيح – أعنى أنه ليس شعرا ينتقل من فم إلى فم، أو يستطيع أن ينافس الحكايات الإباحية التى تروى حول النار. ومع ذلك فإن موضوعاته، ومعاييره، ومثله العليا، تنتمى إلى الفلاحين، أى إلى أولئك الذين كانوا ضحايا اضطهاد طبقة النبلاء من ملوك الأرض. وأن الأهمية التاريخية لشعر هزيود لترجع إلى أنه أول تعبير أدبى عن التوتر الاجتماعى والعداء الطبقى. صحيح أنه يدعو إلى التوفيق ويهدف إلى التهدئة والتعزية – إذا أن عصر الحرب الطبقية مازال بعيدا كل البعد – غير أن هذه أول مرة يسمع فيها صوت الشعب العامل فى الأدب، وأول صوت يرتفع مناديا بالعدالة الاجتماعية، ومنددا بالتعسف والعنف، وبالاختصار، فلأول مرة نجد هنا شاعرا يحمل رسالة سياسية وتعليمية، بدلا من تلك المهمة التى عهد بها الدين والمجتمع البلاطى إليه، فأخذ على عاتقه أن يكون معلما وفيلسوفا ومدافعًا عن طبقة مضطهدة.

وليس من اليسير أن نحدد العلاقة التاريخية بين الشعر الهوميرى والفن الهندسى المعاصر له. إذ يبدو أن التقاليد المهذبة المتأنقة للملاحم لا يجمعها شبه واضح بالأسلوب الهادىء المخطط فى هذا الفن الهندسى. وقد أخفقت كل الإخفاق تلك المحاولات التى بذلت من قبل للاهتداء إلى مبادىء هذا الفن عند هوميروس[1]. فمن الملاحظ أولاً أن التماثلية Symmetry والتكرار، وهما العنصران "الهندسيان" الوحيدان فى الشعر، لا يتمثلان إلا فى أجزاء معينة من الأشعار الهومرية. وفضلاً عن ذلك فإن هذين العنصرين لا يمثلان إلا أكثر أوجه الشعر سطحية، على حين أنهما يكونان لب العمل الفنى بأسره فى التصوير والنحت. ويرجع هذا التباين إلى أن الملاحم قد نمت فى آسيا الصغرى، وهى بوتقة انصهار الحضارات الإيجية

[1] U.v. Wilamowitz – Moellendorff : Die Griech. Lit. des Altertums, 1912, 3rd edit., P. 17 .

والشرقية، ومركز التجارة العالمية فى ذلك الوقت. أما موطن الأسلوب الهندسى فكان أرض اليونان الأصلية، بين الفلاحين "الدوريين Dorian" و"البويوتيين Boeotian". فجذور الأشعار الهومرية ترجع إلى لغة أهل الحضر، والمدن الكبرى، على حين أن الفن الهندسى تعبير عن شعب ريفى، أى عن شعب من المزارعين والرعاة الذين انعزلوا تمامًا عن المؤثرات الأجنبية. وكان الفن الذى أعقب ذلك مركبًا من هذين الاتجاهين، ومع ذلك فإن هذا المركب لم يتم إلا بعد تحقيق الوحدة الاقتصادية لكل سواحل بحر إيجه، على مستوى من النمو لم يتم بلوغه خلال العصر الهندسى.

ولقد كان الأسلوب الهندسى الأول عند نهاية القرن العاشر، بعد قرنين من البربرية والجمود، إيذانًا ببداية اتجاه جديد للتطور فى الغرب. ففى البدء كنا نجد على الدوام نفس الأشكال الثقيلة الفجة القبيحة، ونفس الطريقة المقتضبة الشكلية فى التعبير، إلى أن ظهرت بالتدريج أساليب محلية متمايزة فى كل البقاع. وأشهر هذه الأساليب المحلية، وأعظمها قيمة من الناحية الفنية، هو أسلوب الديبولون[1] Dipylon، الذى ازدهر فى أتيكا فيما بين عامى ٩٠٠ و٧٠٠ — وهو أسلوب كان يتميز بالتهذيب، ويكاد يكون رقيقًا متأنقًا منسابًا. وهو يثبت كيف أن فن الفلاحين ذاته يستطيع، عن طريق الممارسة الطويلة المستمرة، أن يصل إلى مستوى رفيع، وكيف أن النوع العضوى من الزخرف، المبنى على تركيب الموضوع المراد زخرفته، يمكن أن ينحط إلى "زخرف هندسى مزيف"[2]. تنقطع الصلة تماما بين طابعه التجريدى الذى يتعمد تشويه الطبيعة وبين الصورة الأصلية للموضوع. مثال ذلك أننا نستطيع أن نرى على قطعة من إناء خزفى ديبولونى فى اللوفر "منظر فراش للموت"، والجثة مسجاة عليه، ونرى نساء باكيات حول السرير أو فوقه، حيث ينبغى أن يكون حدا للسرير، كما نرى رجالا تملكهم الحزن على كل من جانبى الصورة الرئيسية وتحتها، على حين أن الصورة ذاتها مربعة ولا علاقة لها بالشكل

---

(١) اسم مدخل فى الجانب الغربى من أثينا القديمة، وجدت به أوان خزفية زخرفت بالأسلوب الهندسى، وأصبح الاسم يدل على هذا الأسلوب الخاص فى الزخرفة. (المترجم).

(٢) Bernhard Schweitzer : "Untersuchungen zur Chronologie und Gesch. der geometrischen Stille in Griechenland". Athen. Mitt., XLII, 1918, P. 112 .

الدائـرى للإنـاء. كـل هذه الأشكال يمكنك أن تفهمها كما تشاء، أما على أنـها تنتمى إلى الصـورة وإمـا عـلى أنهـا مجرد حلية وأخيرًا يضغط الكل فى شبكة من الزخرف الشبيه بأشغال الإبرة. وتتميز الهيئات البشرية بأنها كلها متماثلة، وكلها تقوم بنفس الحـركة بأذرعـتها، بحيث يعقد كل منها ذراعيه ليكون مثلثًا رأسه الأدنى هو خصر هـذه الهيـئات البشـرية ذات الخصـر الشـبيه بخصـر النحلة، والأرجل الطويلة. ولا يوجد فى هذه الصور أثر للعمق أو للنظام المكانى، بل أن الأجسام بلا حجم أو وزن، وإنمـا كـل شـىء فـيها زخـرف سـطحى وتلاعـب بـالخطوط التى تتجمد فى أشرطة وأحـزمة، وفـى مسـاحات وبـروزات وفـى مـربعات ومثلثات – وتلك بلا شك أعنف وأشـد طـريقة لوضـع تصميم خارج عن الواقع منذ العصر الحجرى الجديد، كما أنها أكثر تجانسًا واتساقًا بكثير من كل ما عرف فى الفن المصرى

الفصل الثانى
الأسلوب والفن الآرخى
فى بلاط الطغاة

لم يبدأ جمود القوالب الهندسية فى التخفف إلا منذ القرن السابع ق.م.، عندما بدأت تظهر أشكال حضرية للحياة حتى فى أرض اليونان الأصلية، وأخذت تحل محل المجتمعات الريفية. ويرجع الأسلوب الآرخى الذى ظهر حديثا فى ذلك الحين، والذى حل محل الأسلوب الهندسى، إلى مركب من أسلوبى الشرق والغرب، أى من "أيونية" الحضرية من جهة، وإقليم اليونان الأصلى، الذى كان لا يزال كله تقريبًا زراعيًا، من جهة أخرى. ولم تشيد أية قصور أو معابد فى الفترة الواقعة بين نهاية العصر الموقينائى Mycenean وبداية العصر الآرخى فى اليونان، كما لا يوجد فن ضخم من أى نوع، وكل ما تبقى لدينا عن هذه الفترة إنما هو مخلفات ضئيلة لفن كان مقتصرا كل الاقتصار على مجال الأوانى الخزفية. ولكن عندما بدأ الأسلوب الآرخى، الذى كان نتاجا لتجارة مزدهرة ومدن ثرية وعمليات استيطان أو استعمار ناجحة، بدأ عصر جديد من النحت والعمارة الشاهقين. ولقد كان هذا فى مجتمع نشأت الصفوة فيه من بين صفوف الفلاحين حتى أصبحوا حكاما للمدن، وأرستقراطية بدأت تستثمر ثرواتها فى المدن وتشترك فى الصناعة التجارة. ولا يتجلى فى هذا الفن شىء من مظاهر تلك النظرة السكونية الضيقة التى يتصف بها الفلاح، وإنما هو فن حضرى، ليس فقط فى تلك المهام الضخمة التى أخذها على عاتقه، بل أيضًا فى ازدرائه للتراث وتفتحه للمؤثرات الأجنبية. صحيح أنه كان لا يزال خاضعا لسيطرة عدد من المبادىء الشكلية — أهمها مبدأ المواجهة frontality والتماثل، والشكل التكعيبى و"الجوانب الأربعة الأساسية" (أ. لوفى E.Loewy)، بحيث لا يكاد يكمن القول أن الأسلوب الهندسى قد انتهى تمامًا إلا بعد بداية العصر الكلاسيكى. ومع ذلك فإن اتجاهات الأسلوب الآرخى تتميز بالتنوع

الشديد، فى داخل هذا النطاق، وهى خطوة كبيرة فى اتجاه النزعة المطابقة للطبيعة. وهكذا نجد أن الأسلوب الرشيق، الذكى، الفنى، لتماثيل المرأة الأيونية، والأشكال الضخمة القوية الدينامية للنحت الدورى Dorian المتقدم، كليهما كان يهدف دائمًا، على الرغم من كل ما كانا يتسمان به من فجاجة بدائية إلى توسيع نطاق وسائل التعبير المتاحة للفنان وتنويعها. ولقد كان العنصر الأيونى سائدا فى الشرق،وسار التطور كله فى اتجاه تحقيق المزيد من الصقل وبراعة الأداء والشكلية، وكان مثله الأعلى متحققًا فى الفن السائد فى بلاط الطغاة. فى هذا الفن، كما فى الفن الكريتى، تعد المرأة هى الموضوع الرئيسى، وكان أكمل تعبير عن فن السواحل والجزر الأيونية هو تلك التماثيل النذرية (Votive) التى تصور صبايا أنيقات الملبس، صففت شعورهن بعناية، وارتدين الحلى الثمينة وابتسمن ابتسامة جذابة. ولابد أن المعابد كانت مليئة بهذه التماثيل، وذلك نظرًا إلى كثرة ما عثر عليه منها. ومن الجدير بالملاحظة أن الفنانين الآرخيين، شأنهم شأن أسلافهم الكريتيين، لم يكونوا أبدا يصورون المرأة عارية، وإنما هم يلتمسون التأثيرات التشكيلية، لا فى الشكل العارى، بل فى الملابس وفى الإيحاء بالجسم من تحت الأردية الملتصقة به. ولقد كانت الأرستقراطية تكره تصوير العرى، الذى هو فى رأيها "ديمقراطى كالموت" (يوليوس لانجه Julius Lange)، ويبدو أنه لم يكن يسمح بتصوير الرجال أنفسهم عراة، فى البداية، إلا على سبيل الدعاية للمسابقات الرياضية، ولعبادة الجسم وأسطورة الدم الشائعة عندهم. ولا جدال فى أن أوليمبيا، حيث كانت توضع تماثيل الشبان هذه، كانت أفضل مكان للدعاية فى اليونان. ففيها كان يتكون الرأى العام للبلاد كلها، كما كان ينمى الشعور بالوحدة الوطنية، الذى كانت تدعو إليه الطبقة الأرستقراطية.

ويتميز الفن الآرخى فى القرنين السادس والسابع ق. م بأنه فن طبقة نبيلة كانت لا تزال واسعة الثراء، وكانت مسيطرة تمام السيطرة على جهاز الحكم، وإن كان مركزها السياسى والاقتصادى قد أصبح، حتى فى ذلك الحين، مهددا. ففى خلال العصر الآرخى استمرت بإطراد تلك العملية التى أدت إلى حلول بورجوازية المدن محلها فى السيادة الاقتصادية، وإلى انخفاض أرباحها العينية نظرًا إلى ضخامة

الأرباح التى كان يجلبها الاقتصادى النقدى الجديد. ولم تصبح الأرستقراطية لأول مرة واعية بصفاتها الأساسية إلا فى هذا الموقف الحرج[1]، فقد بدأت الآن تؤكد سماتها المميزة لها، وذلك على سبيل التعويض عن تخلفها الواضح فى الصراع الاقتصادى. وفى حين أنها كانت قبل ذلك لا تكاد تشعر عن وعى بصفاتها العنصرية والطبقية، لأنها كانت تأخذ هذه الصفات قضية مسلمًا بها فحسب، فقد أخذت الآن تدعى أن هذه الصفات فضائل خاصة تبرر حصولها على امتيازات معينة. وهكذا أخذت تضع الآن، فى لحظة الخطر، برنامجاً للحياة ما كان ليتسنى لها أن تحدده بمثل هذه الدقة، وأن تنفذه بكل هذا الحرص، فى الأوقات التى كانت فيها طريقة الحياة هذه لا تزال مأمونة ماديًا. ففى هذه الفترة ذاتها وضعت أسس المذهب الأخلاقى لطبقة النبلاء: وأعنى بها مفهوم الفضيلة أو الامتياز areté، الذى تعد أهم سماته سلامة البدن والتنظيم العسكرى، والذى يبنى على أساس التراث والمولد والجنس (race)، ومفهوم الجمال الخير Kalokagathia، أى تحقيق غاية التوازن الصحيح بين الصفات الجسمية والروحية، والمادية والمعنوية، ومفهوم الاعتدال Sophrosyne ، أى ضبط النفس والتحكم فيها.

وعلى الرغم من أن أشعار الملاحم كانت لا تزال تجد جمهورًا يقدرها ومقلدين متحمسين لها فى أرض اليونان الأصلية فضلاً عن الجزر، فقد كان من الطبيعى أن تجد الأشعار الغنائية المحلية، التى كانت تؤلف بقصد الإنشاد أو التأمل البحت، والتى كانت أوثق صلة بمشكلة الساعة، إقبالاً لدى طبقة النبلاء التى كانت تناضل من أجل المحافظة على وجودها، يزيد على الإقبال الذى كانت تلقاه سير البطولة القديمة. وهكذا ظهر منذ البداية شعراء حكماء مثل سولون Solon، وشعراء رثاء مثل تورتايوس Tyrtaeus وثيوجنيس Theognis، ومؤلفو أعمال غنائية للكورس مثل سيمونيدس Simonides وبندار Pindar، كانوا جميعًا يقدمون للنبلاء تعاليم أخلاقية جادة، ونصائح وتحذيرات، بدلاً من أقاصيص المغامرات المسلية. ويعد شعرهم تعبيرًا عن مشاعر شخصية ودعاية سياسية، وفلسفة

---

[1] Cf. W. Jaeger : Paideia – The Ideals of Greek Culture , 1939, P. 184 .

أخلاقية فى آن واحد، بحيث لم يكن الشعراء مرفهين وإنما كانوا قادة روحيين لطبقة النبلاء وللأمة معا. فمهمتهم كانت تنبيه النبلاء إلى مراكزهم المهددة بالخطر، وتذكيرهم بعظمتهم الغابرة. وربما كان ثيوجنيس، المادح المتحمس لأخلاق النبلاء، أعمق الشعراء ازدراء لطبقة الأثرياء الجديدة، التى قارن بين وضاعتها السوقية وبين فضائل النبلاء، كالترفع والأريحية. ولكنا نستطيع، حتى فى أعماله ذاتها، أن نلاحظ الأزمة التى كان يواجهها المثل الأعلى للفضيلة والامتياز areté. ذلك لأنه ينصح سامعيه — ولكن بامتعاض شديد — بأن يتكيفوا مع مقتضيات المجتمع التجارى الجديد، وبذلك هدم البناء الكامل للأخلاق الأرستقراطية. كذلك فإن الأزمة التى أصبح خطرها الآن ماثلاً تكمن من وراءه نظرة بندار الأسيانة إلى العالم. فهى المصدر الذى استوحاه هذا الشاعر الذى كان أعظم الشعراء النبلاء — بل أنها مصدر التراجيديا اليونانية ذاتها. ومع ذلك فإن مؤلفى التراجيديا لم يستطيعوا الانتفاع من كنوز بندار إلا بعد أن طهروها من شوائبها — مثل تبجيله الضيق الأفق للأسر الكبيرة، ومثله الأعلى المتحيز للألعاب الرياضية، و"مجاملاته للرياضيين والفرسان"[1] — وبذلك حرروا الفهم التراجيدى للحياة من وجهة نظر بندار الضيقة، بحيث أصبح من الممكن أن يلقى هذا الفهم إقبالاً لدى جمهورهم الأوسع والأعقد تركيبا.

وكان بندار لا يزال يقتصر على الكتابة لأقرانه من النبلاء الذين ظل يعاملهم بوصفهم أندادًا له، وإن كان من المؤكد أنه كان يرتزق من عمله كشاعر محترف. وهو حين يدعى أنه إنما يعبر عن رأيه الخاص، وأنه على الرغم من أنه قد يريد مكافأة، فإنه يستطيع بالمثل أن يمارس عمله دون مكافأة، فإنه يعطينا إحساسًا بأنه هاو يقرض الشعر لأنه يجد فى ذلك لذة خاصة فحسب، وفى ذهنه تحقيق مصلحة أقرانه النبلاء.

ونتيجة لروح الهواية المزعومة هذه، فقد يبدو لأول وهلة أن الاتجاه نحو مزيد من الاحتراف فى الشعر قد انقلب على عقبه، ولكن الواقع أن هذا الوقت

---

(1) **Wilamowitz – Moellendorff : Einleitung in die Griech. Tragoedi, 1921, P. 105.**

بـالذات هـو الـذى اتخـذت فـيه الخطـوة الحاسمـة نحو الاحتراف الأدبى. فقد كان سـيمونيدس يكتـب الشـعر حسـب الطلب، ولقاء مبلغ محدد، لكل من يود أن يدفع لـه، وهـو يعـرض مواهـبه للبيع، تمامًا كما سيفعل السفسطائيون فيما بعد بحججهم العقلـية — أى أنه كان هو الذى استبقهم فى نفس هذه الخاصية التى كانت هى أهم أسـباب مـا لقـوه مـن ازدراء[1]. صـحيح أن الأرستقراطيين كانوا يضمون بعض الهواة الحقيقـيين الذين كانوا يقومون بالتأليف من آن لآخر، وكانوا يشتركون فى الأداء مع الكـورس، ولكـن الشـعراء ومنشـدى الأشعار الغنائية الكورالية كانوا على وجه العموم فـنانين محترفـين، وكانت هاتان الفئتان متميزتين على نحو أقوى مما كانتا عليه فى العهـود السابقة. فعلى حين أن المنشدين الجوالين rhapsodes كانوا شعراء وقارئين للشعر فى آن واحد، فقد أصبحت هاتان الوظيفتان الآن منفصلتين، أى أن الشاعر لم يعـد ينشد. كما أن المنشد لم يعد هو مؤلف الشعر. ولعل أبرز نتائج تقسيم العمل هذا هـى أنـه يـبين كـيف أن المغـنى أصبح يعد مجرد صانع ماهر، فلم يعد يرتبط به أى اثـر لصـفة الهواة، على خلاف الشاعر الذى كان لا يزال يعتقد أنه يؤمن بما يكتب. وكـان منشـدو الكـورس يكونـون مهـنة واسـعة الانتشـار دقـيقة التنظيم، بحيث كان الشـعراء يستطيعون أن يبعثوا إليهم بأشعار غنائية كلفوا بكتابتها، مفترضين أنهم لن يصـادفوا عـند أدائهـا أيـة صـعوبات فنية تستعصى عليهم. وكما أن قائد الأوركسترا يسـتطيع الـيوم أن يـتوقع الاهـتداء إلى أوركسترا معقول فى أية مدينة كبيرة، فكذلك كان الشاعر فى اليونان فى ذلك العهد يستطيع أن يكون واثقًا من أنه سيجد الكورس المـدرب، سـواء من أجل الاحتفالات العامة والخاصة. وكانت الأسر النبيلة هى التى تنفق على فرق الكورس هذه، التى كانت أداة طيعة تمامًا فى يدها.

كذلـك فـإن النحـت والتصـوير كانـا فـى ذلك الوقت خاضعين كل الخضوع لـلنظرة الأخلاقـية لطـبقة النـبلاء، وللمـثل الأرستقراطى الأعلى فى الجمال الجسمى والـروحى، وإن لم يكـن ذلك قد ظهر بنفس درجة الوضوح التى ظهر بها فى الشعر. فتماثـيل الشبان النبلاء الذين أحرزوا انتصارات فى الألعاب الأوليمبية (والتى تصنف

---

[1] Cf. Edgar Zilsel : Die Entstehung des Geniebegriffs, 1926, P. 16 .

عـادة تحـت اسـم "تماثـيل أبولـو"). أو الهيئات البشرية كتلك المنحوتة فوق بوابات معـبد إيجينـا Aegina بأجسـامها القويـة الفخـورة، ووقفـتها المترفعـة، هى النظير الكـامل للأسـلوب الأرسـتقراطى الـبطولى، والترفـع والانعـزال المـتوارث عـن التقاليد القديمـة عـند بـندار. فموضـوعات النحـت والشـعر كانـت تشترك معًا فى نفس المثل الأعـلى الـرجولى القائم على تصور الحياة بوصفها صراعًا (agon)، وفى كونها نتاجًا نموذجـيًا للتربـية الأرسـتقراطية والتدريـبات الرياضـية الشـاملة. وكـان الاشتراك فى الألعـاب الأوليمبـية وقفًـا عـلى النـبلاء، فهـم وحدهـم الذيـن كـانوا يملكون الوسائل اللازمـة للتدريـب وللمنافسـة ذاتهـا. وتـرجع أو قائمـة للفائزين إلى عام ٧٧٦ ق. م، ولكـن أول تمثال لأحد الفائزين فيما يقول باوزانياس Pausanias، قد صنع فى عام ٥٣٦ ق. م. وفـيما بـين هذيـن التاريخين كانت الأرستقراطية فى قمة ازدهارها. فهل يجـوز لـنا أن نسـتنتج مـن ذلـك أن تماثـيل الفائـزين قـد صـنعت مـن أجل تشجيع الأجـيال الأضـعف والأقل طموحًا والأقل شجاعة، التى أعقبت الأجيال الأرستقراطية القديمة؟

إن تماثـيل الرياضـيين لم تكـن تهـدف إلى أن تكـون تصـويرا دقـيقًا لأفـراد معيـنين، وإنمـا كانـت تصـويرا ذا صـبغة مثالـية، يبدو أن هدفه الوحيد كان تخليد ذكـرى الانتصـار الخـاص والدعاية للألعاب ذاتها. ومن الجائز أن الفنان فى حالات كـثيرة لم يـر الفائـز أبـدًا، وكـان علـيه أن يبـنى تصـويره عـلى وصـف مقتضـب للموضـوع[1]، أمـا ملاحظـة بلينـيوس Plinius القائلـة أن الرياضيين كانوا يستحقون تمـثالاً يصـورهم بعـد ثالـث انتصـار، فلابد أنها تشير إلى عصور لاحقة. إذ ليس ثمة سـبب يدعـو إلى الاعـتقاد بـأن أى تمـثال نصب فى العصر الآرخى كان مشابهًا لأى شـخص بعيـنه، ولكـن من الجائز جدًا أن اليونانيين ميزوا فيما بعد، كما نفعل نحن الآن، بـين الجائـزة الصـغيرة الـتى تكـون عادة شيئًا لا شخصيًا تمامًا، وبين الجائزة الكـبيرة الـتى يـنقش علـيها اسـم الفائـز وتفاصيل المسابقة. وعلى أية حال فإن فكرة الصـورة الشخصـية كمـا نعرفها نحن كانت بعيدة كل البعد عن المألوف خلال العصر

---

(1) J. Burckhardt : Griech Kulturgesch., IV., 1902, P. 115.

الآرخـي للفـن الـيوناني، عـلى الـرغم من التقدم الكبير الذى تحقق فى اتجاه النزعة الفردية خلال هذه الفترة.

وبـنمو الـتجارة والمجـتمع الحضـرى، وانتصـار فكـرة الاقتصـاد القـائم على المنافسـة، أصـبحت الـنزعة الفـردية بـارزة فـى جمـيع ميادين الحياة الثقافية. ومن الصـحيح أن اقتصاد الشرق القديم كان قد تطور أيضًا فى اتجاه حضرى، وكان بدوره مبنـيا عـلى الـتجارة والصـناعة، ولكن هذه كانت إما احتكارًا لخزانة القصر والمعبد، وإما منظمة على نحو من شأنه ألا يترك مجالاً كبيرًا للمنافسة الفردية. أما فى أيونية وفـى أرض الـيونان الأصـلية فكانت هناك منافسة حرة، وذلك بين المواطنين الأحرار عـلى الأقـل. وكانـت بداية هذه النزعة الفردية فى الاقتصاد إيذانًا بنهاية عهد جمع الملاحـم، وبدايـة اتجاه ذاتى فى الشعر، مع ارتقاء الشعر الغنائى إلى مكان الصدارة. ولا يتضـح هذا الاتجاه فى الموضوع وحده، الذى يكون فى الشعر الغنائى عادة أقرب إلى الطـابع الشخصـى مـنه فـى شـعر الملاحـم، بل أنه يتضح أيضًا فى إصرار الشاعر عـلى أن يعـرف بوصـفه مؤلـف أشـعاره – وهـى ظاهـرة جديـدة. وهكذا بدأت فكرة الملكـية الثقافـية الخاصـة تظهـر فـى الميدان، وأخذت دعائمها تتوطد. فقد كان شعر المنشـدين الجوالين عملا جماعيا، وكان ملكا مشاعا لا ينقسم، للمدرسة أو الطائفة أو الجماعـة. ولم يكـن أحـد مـن هـؤلاء المنشدين ينظر أبدًا إلى الأشعار التى يلقيها على أنهـا ملكـه الخـاص. أمـا شـعراء العصـر الآرخـى فكانوا يخاطبون جمهورهم بصيغة المتكلم – وهذا لا يصدق فقط على الشعراء الذين كانوا يكتبون أشعارا غنائية تعبر عن مشـاعر شخصـية، مـثل الكـايوس Alcaeus وسافو Sappho، بل إنه يصدق أيضًا عـلى كـتاب الأشـعار الغنائـية المعـبرة عـن أفكـار شخصية، أو المخصصـة للكورس. وتفككـت أنـواع الشعر المعروفة إلى عدد كبير من الأسـاليب الفردية وأصبح الشاعر هو الذى يعبر عن مشاعره مباشرة، أو يخاطب جمهوره دون وسيط، فى كل عمل يؤلفه.

وفـى نفـس الوقـت تقريبًا، أى حوالى عام ٧٠٠ ق. م، نجد أول أعمال الفن البصـرى الـتى وقعهـا أصحـابها – ابتداء من إناء "أرسطونوثوس Aristonothos". الـذى هـو أقـدم عمـل فنى عليه توقيع صاحبه فى التاريخ. وفى القرن السادس ظهر

نـوع من الإنسان كان غير معروف تقريبًا من قبل – وهو الفنان ذو الشخصية الفردية الواضحة[1]. فـلم يعرف عصر ما قبل التاريخ، أو العصور الشرقية القديمة، أو الفترة الهندسية فـى الفن الـيونانى، شـيئًا اسمـه الأسلوب الفردى أو المثل العليا والمطامح الشخصية. وعلى أية حال فلا توجد أية دلائل تدل على أن الفنان كان يعتز بمشاعر مـن هـذا الـنوع. ومـن هـنا كانـت المناجـيات الذاتـية، كـتلك الـتى تمثـلها أشـعار أرخـيلوخوس Archilochus أو سافو، وتأكيد أرسطونوثوس تميزه عن كل من عداه مـن الفنانين، ومحاولة قول شيء قيل من قبل بطريقة مختلفة، وإن لم تكن بالضرورة طـريقة أفضـل – كـل ذلك كان شيئًا جديدًا كل الجدة، وبه يستهل عهد من التطور ظـل يسـير دون انـتكاس (إذا استثنينا الفترة الأولى من العصور الوسطى) حتى عصرنا الحاضر.

ومـع ذلـك فقـد كـان لابـد من التغلب على مقاومة قوية فى الأقاليم الدورية Dorian. ذلـك لأن الأرستقراطية بوجه عام لا تؤيد النزعة الفردية، وإنما هى تبنى ادعـاء الامتـياز لديهـا عـلى فضائل مشتركة بين الطبقة بأسـرها، أو بين عشائر كاملة عـلى أقـل. وكانـت طـبقة النـبلاء الدوريـين فـى العصـر الآرخى ترفض بوجه خاص الدوافـع والمـثل العلـيا الفـردية، وهـى فى ذلك كانت مختلفة بوجه خاص عن طبقة النـبلاء فـى العصـر الـبطولى أو فـى المراكز الأيونية التجارية. ذلك لأن البطل يشتهى الشـهرة، والتاجر يشتهى الربح، فكلاهما إذن ذو نزعة فردية، أما بالنسـبة إلى ملاك الأرض الدوريـين فـإن المـثل العلـيا البطولـية السـابقة قد فقدت قوتها، على حين أن السـعى وراء المـال والـربح كـان يبعـث فـى نفوسـهم مـن الخوف أكثر مما يبعث من الأمـل. ومـن هـنا كـان مـن الطبيعى أن يحتموا وراء تقاليد طبقتهم، ويحاولوا إيقاف اندفاع النزعة الفردية.

---

[1] يعتقد لودفيج كورتيوس Ludwig Curtius أنه، منذ القرن السادس، "كانت النقوش المرسومة على قاعدة كل قطعة هامة من النحت الإغريقى تتضمن، إلى جانب اسم صاحب التمثال واسم الإله الذى كان التمثال مهدى إليه .. اسم الفنان أو الفنانين الذين صنعوه". انظر كتاب:
Die Antike Kunst, II, 1, 1938, P. 246.

وكان عهد الطغاة، الذين أصبحت لهم السيطرة على كل البقاع فى القرن السابع، إذ أنهم سيطروا أولاً على الدول الأيونية الرئيسية، ثم بعد ذلك على أرض اليونان الأصلية – كان ذلك العهد يعنى انتصار النزعة الفردية انتصارا حاسمًا على أيديولوجية القرابة العائلية. فهم يمثلون فى هذه الناحية، كما يمثلون فى نواح أخرى، الجسر الموصل إلى الديمقراطية، التى استبقوا الكثير من مكاسبها، على الرغم من ابتعاد طبيعتهم كل الابتعاد عن الديمقراطية. فعلى الرغم من أن نظامهم فى الحكم، وهو نظام الملكية المركزية، كان رده إلى الأيام السابقة على الأرستقراطية، فقد أخذوا على عاتقهم أن يقوضوا أركان دولة العشيرة، فوضعوا حدودا لاستغلال الأسر النبيلة للشعب، وأتموا تحويل الإنتاج المنزلى القديم، الذى كان مكرسا للإعاشة وحدها، إلى إنتاج تجارى مخصص للبيع – وبذلك أتموا انتصار التاجر على مالك الأرض. ولقد كان الطغاة أنفسهم تجارا أغنياء، من أسر كريمة فى العادة ، استغلوا المنازعات الدائمة التزايد بين الطبقات المالكة والطبقات العاملة، وبين الأليجاركية والفلاحين، لكى يستولوا على السلطة السياسية باستخدام ثرواتهم ببراعة. فهم أمراء تجار كان لديهم بلاط لا يقل روعة عن بلاط الأمراء القراصنة الذين عرفهم العصر البطولى، بل كان هذا البلاط أغنى من نظيره فى مظاهر الإنتاج الفنى. ذلك لأنهم كانوا من ذواقة الفن، ومن هنا كانت تصدق عليهم تلك الصفة التى أطلقت عليهم، وهى أنهم أسلاف أمراء عصر النهضة، و"أول أفراد أسرة المديتشى"[١]. فقد كانوا يسعون، مثل الغاصبين فى عصر النهضة الإيطالى، إلى تغطية أعمالهم غير المشروعة بتقديم مزايا ملموسة والظهور بمظهر براق[٢]، وهذا ما يفسر أريحيتهم ونزعتهم التحررية فى الاقتصاد، ورعايتهم للفنون. فهم لم يكونوا يستخدمونها أيضًا بوصفها مخدرًا لتهدئة المعارضة. وإذا كانت سياستهم فى الفن قد اقترنت فى كثير من الأحيان بحب حقيقى للفن وفهم صحيح له، فإن ذلك لا يغير شيئًا من الأساس الاجتماعى لهذه السياسة. والواقع أن قصور الطغاة كانت أهم

(١) W. Jaeger, Op. cit., p. 230 – Cf. C.M. Bowra : Sociological Remarks on Greek Poetry", Zeitschr. F. Sozialforsch ., 1937 , VI, P. 393.

(٢) B. Schweitzer : Der bildende Kuenstler und der Begriff des Kuenstlerischer in der Antike; 1925, p. 45 .

المراكـز الثقافـية فـى ذلـك العصـر، وكانـت أعظـم مراكـز للإنتاج الفنى فيه. فجميع الشـعراء المهمـين تقريـبًا كـانوا فـى خدمـتهم. إذ نجـد باكخوليدس Bacchylides وبـندار وابـيخارموس Epicharnues وأيسـخولوس فـى بـلاط هـيرو Hiero فـى سـراقوزه، ونجـد سـيمونيدس مـع بيزيسـتراتوس Pisistratus فـى أثيـنا، كما كان أناكـرياون Anacreaon هـو شاعر البلاط عند بولوكراتس Polycrates الساموسى، وآريـون Arion شاعرا لبلاط برياندر Periander الكورينثى. ومع ذلك، فعلى الرغم من كل هذا النشاط السائد فى قصور الحكام، فإن الفن فى عصر الطغاة لم يكن نتاجًا خالصًا للـبلاط. ذلـك لأن الروح العقلانية والفردية للعصر حالت دون نمو تلك الروح الاستعراضـية الرسمـية وتلـك الأشـكال التقلـيدية التى تميز أسلوب البلاط. والسمات الوحـيدة الـتى كانت تتمثل فى ذلك الفن، والتى نستطيع أن ننسبها إلى البلاط، هى استمتاعه بـالحواس ونزعـته العقلية المتألقة، ورشاقة تعبيره التى كانت مصطنعة إلى حـد مـا – وهـى كلها سمات تتمثل فى التراث الأيونى الأقدم عهدا، ولكنها حققت مزيدا من النمو فى بلاط الطغاة[1].

ولـو عقدنا مقارنة بين فن الطغاة وبين الفن فى العصور السابقة، لكانت أبرز سماتـه هـى تضـاؤل أهمية العامل الدينى : إذ يبدو أن أعماله الفنية قد تخلصت من جمـيع الارتباطات الكهنوتية، ولم تعد تربطها بالدين إلا علاقة خارجية. وقد نسمى هذه الأعمال تماثيل للعبادة، أو قرابين نذرية، أو آثارا جنائزية، غير أن استخدامها فـى الأغـراض الشـعائرية هو أضعف مبررات وجودها. وإنما كان هدفها الحقيقى هو تحقـيق العـرض الكـامل للجسـم البشرى، وتفسير جماله، وفهم صورته المحسوسة، دون أيـة مضمونات سحرية أو رمزية. ومن الجائز أن صنع تماثيل الرياضيين كان له ارتباط معين بالطقوس الدينية، وأن الصبايا الأيونيات كن يستخدمن كقرابين نذرية، ولكـن مـا عـلى المرء إلا أن يـتطلع إلى هـذه التماثيل لكى يقتنع بأنها لا ترتبط على الإطـلاق بالشـعور الديـنى، ولا تجمعهـا بـالتراث العقـيدى إلا أوهـى الـروابط. فـإذا

---

(1) يعتقد ويبستر T.B.L. Webster فى كتابه : Greek Art and Literature 530 400 B.C., 1939 –أن النزعة الحسية هى الاتجاه الأسلوبى المميز لبلاط بولوكراتس، على حين أن النزعة العقلانية هى المميزة لبلاط بيزيستراتوس.

قارنـتها بـأى عمـل فـنى ينـتمى إلى الشـرق القديـم، فسوف تدرك ما فى فكرتها من تحـرر، بـل مـن نـزوع إلى الشـر أحـيانًا. ففـى الشرق القديم كان العمل الفنى، سواء اتخـذ صـورة إلـه أم إنسـان، وثـيق الارتـباط بـالطقوس الديـنية. وكانت صور المناظر اليومية، حتى أقلها أهمية، ترتبط ارتباطا وثيقًا بالإيمان بالخلود وعبادة الموتى. وفى الفن اليونانى نجد خلال فترة معينة مثل هذه العلاقة بين الفن والعبادة، وإن لم تكن قـد بلغـت هـذا الحـد من الوثوق. فمن الجائز أن أقام الأعمال اليونانية كانت بالفعل مجـرد قـرابين نذرية، كما لاحظ باوزيانوس Pausianus مندهشًا فيما يتعلق بجميع أعمـال النحـت فى الأكروبوليس بوجه عام[1]. ولكن الرابطة القديمة الوثنية بين الفن والديـن قـد انحلـت فـى العصـر الآرخـى المـتأخر، وازداد عـلى الدوام إنتاج الأعمال الدنـيوية، عـلى حسـاب الأعمـال الديـنية. ومع ذلك فقد ظل الدين حيا، وكان لـه تـأثيره، وإن لم يعـد الفـن خادمـا له، بل أن عصر الطغاة كان فى الواقع عهد بعث ديـنى شـهد مـن جميع الـنواحى دخول فئات جديدة بحماسة فى حظيرة الإيمان، وشـهد عـبادات سـرية جديـدة، وشـيعا ديـنـية جديـدة، ومـع ذلك فقد حدثت هذه الظواهـر فـى الـبداية بطريقة متكتمة، ولم تصل فى ذلك الحين إلى ضوء الفن. وهكذا لم نعـد نجـد فـنا يظهـر بتكلـيف مـن هيـئات دينية، أو نتيجة لحافز دينى، وإنما أصـبحت مهـارة الفـنان المـتزايدة هـى الـتى تلهـب المشاعر الدينية وتلهمها فى هذه الفـترة. وقـد اسـتمدت عـادة تقديـم صـور للكائـنات الحـية إلى الآلهـة، عـلى سبيل القـرابين المـنذورة – اسـتمدت هـذه العـادة حياة متجددة بفضل قدرة الفنان الجديدة عـلى جعـل هذه الصور أروع وأكثر جاذبية وأقرب إلى الطبيعة، وبالتالى أقدر على أن تسـر الآلهة[2]. وبدأت المعابد تمتلىء بأعمال النحت، ولكن الفنان لم يعد يعتمد على الكهنة أو يعمل تحت وصايتهم، ولا يتلقى منهم تكليفا بإنتاج أعماله، بل أصبح من يـرعونه الآن هـم الطغـاة والهيئات المحلية فى المدن، بل والأفراد والأثرياء فى حالة الأعمـال الأقل تكلفة. ولم يكن ينتظر من الأعمال التى كان يصنعها لهم أن تكون لها

---

(1) Periegesis, V, 21 .

(2) J.D. Beazley : "Early Greek Art", Cambridge Ancient Hist., IV, 1926, p. 589.

قوة سحرية أو مخلصة، وحتى فى الحالات التى كانت تخدم فيها غرضًا مقدسًا، لم تكن تزعم أبدًا أنها هى ذاتها مقدسة.

وهنا نجد أنفسنا إزاء فهم جديد كل الجدة للفن. فلم يعد الفن وسيلة لغاية، بل أصبح غاية فى ذاته. ففى البدء كان كل لون من ألوان النشاط الروحى يتحدد فى دقة بالغرض المفيد الذى يخدمه، غير أن لألوان النشاط الروحى هذه القدرة على التحرر من غرضها الأصلى، والميل إلى أن تستقل بنفسها، فتصبح بلا غرض، بل يغدو لها نوع من الاستقلال الذاتي. فحالما يشعر الإنسان أنه آمن ومتحرر من الضغط المباشر للصراع من أجل العيش، يبدأ فى اللهو بتلك الموارد الروحية التى كان قد نماها فى الأصل بوصفها أسلحة وأدوات تعينه فى شدته. فهو يبدأ فى البحث عن الأسباب، ويسعى إلى كشف التفسيرات، ويبحث فى الارتباطات التى لا يجمعها بصراعه من أجل الحياة إلا صلة ضئيلة، وربما لم تكن لها صلة بها على الإطلاق. وعندئذ تخلى المعرفة العملية مكانها للبحث الحر، وتصبح وسائل السيطرة على الطبيعة مناهج لكشف الحقيقة المطلقة. وهكذا فإن الفن، الذى كان فى الأصل مجرد خادم للسحر والطقوس، وأداة للدعاية والتمجيد، ووسيلة للتأثير فى الآلهة والأرواح والناس، قد أصبح إلى حد ما نشاطا خالصًا، مستقلاً بذاته، "منزهًا"، يمارس لذاته ومن أجل ما يكشف عنه من جمال. وعلى نفس النحو أدت الأوامر والنواهى، والواجبات والمحرمات التى كانت فى الأصل مجرد وسائل لجعل الحياة المشتركة فى المجتمع ممكنة — أدت إلى قيام مذهب فى الأخلاق يأخذ على عاتقه تحقيق الشخصية الأخلاقية وصبغها بصبغة الكمال. ولقد كان اليونانيون هم أول شعب يحقق هذا الانتقال من نوع النشاط الذى هو مجرد أداة، إلى نوع له استقلال ذاتى، سواء فى مجال العلم والفن والأخلاق. وقبلهم لم يكن هناك بحث حر، أو درس نظرى، أو معرفة عقلية، ولم يكن هناك فن كما نفهمه اليوم — أعنى نشاطا يمكن أن يعد نتاجه صورا خالصة، ويمكن الاستمتاع به على هذا النحو. والواقع أن هذا التخلى عن النظرة القديمة القائلة أن الفن لا تكون له قيمة ولا يمكن فهمه إلا من حيث هو سلاح نستخدمه فى الصراع من أجل الحياة، والاستعاضة عنها بموقف جديد يرى فى الفن مجرد تعامل مع الخطوط والألوان، ومجرد إيقاع وانسجام،

ومجـرد محاكـاة للواقـع أو تفسـير لـه — هذا التحول هو أخطر تغير طرأ على تاريخ الفن بأسره طوال العصور .

لقد توصل اليونانيون فى أيونية فى القرنين السابع والسادس ق. م فى نفس الوقـت الذى كشفوا فيه فكرة العلم بوصفه بحثا خالصا، إلى خلق أول الأعمال الفنية الخالصة، الـتى لا غـرض لهـا، وإلى أول إيحـاء بفكـرة "الفن لأجل الفن". على أن تغيرا بمـثل هـذه الضـخامة لا يمكـن أن يحـدث فـى جيل واحد، أو حتى فى فترة تسـاوى حكـم الطغـاة أو الأسـلوب الآرخـى. ومـن الجائـز أن هذا التغير لا يمكن أن يرتـبط بأيـة فـترة زمنـية بعينها، وأنه انبثاق لنزوع سحيق العهد كانت بوادره الأولى قديمـة قـدم الفن ذاته. ففى أقدم الأعمال الفنية جميعا نستطيع أن نلمح، على الرغم مـن كـل مـا كانـت ترتبط به من أغراض سحرية أو شعائرية أو دعائية، سمة هنا أو هـناك، وتخطـيطًا أو تـنويعا معيـنا، يـبدو بـالفعل متحررا لا غرض لـه، ويبدو لهوا خالصـا لصـانع سرح بخياله لحظة بعيدا عن المهمة العملية التى كان مكلفًا بها. فمن ذا الذى يستطيع أن يحدد بدقة، فى حالة تمثال مصرى قديم لإله أو ملك، مقدار ما فـيه مـن سـحر أو دعايـة أو عـبادة، ومقـدار ما فيه من خلق جمالى خالص مستقل، منفصـل عـن الصـراع مـن أجل الحياة والخوف من الموت؟ ومع ذلك، فأيًا كان مدى هـذا العنصـر الجمالى فى فن عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية الأولى، فسيظل مـن الصـحيح أن الفـن كـان فى أساسه نفعيًا حتى العصر الآرخى اليونانى. فالتعامل الحـر مـع الصـور، والقـدرة على النظر إلى الأداة كما لو كانت غاية فى ذاتها، وعلى استخدام الفـن فـى إظهار الواقع، لا فى السيطرة عليه أو التأثير فيه فحسب — كل ذلـك كـان كشـفًا لليونانـيين فـى هذه الفترة. وحتى لو كان هناك نزوع سحيق العهد أمكـنه أن يـنطلق من عقاله فى هذه الفترة، فإن مما له دلالته الكبرى بالفعل أن هذا النزوع أصبحت له اليد العليا الآن، بحيث أن الأعمال الفنية أصبحت تخلق لذاتها، وإن كانـت القوالـب الـتى تنشأ على هذا النحو، والتى توصف بأنها مستقلة بذاتها، كانت دون شك خاضعة لظروف اجتماعية معينة، وربما كانت تخدم غرضًا خفيًا.

علـى أن الاستقلال الذاتي لمختلف قوى الإنسان الخلاقة لا يمكن أن يتحقق دون نـوع مـن إضفاء للقوالب الشكلية على الوظائف الروحية. ويبدأ هذا التحول على صـورة استـعداد لـتقدير الإنجـازات الروحية، لا على أساس فائدتها للحياة وحدها، بـل عـلى أسـاس مـا تتصـف بـه في ذاتها من كمال داخلي. فإذا أبدى المرء إعجابًا بغـريمه، مـثلا، لمـا يتصـف بـه مـن كفـاءة أو شـجاعة، بـدلاً من أن ينكر عليه كل الصـفات الـتى قـد تكـون ضـارة به هو ذاته، كانت تلك خطوة فى سبيل صبغ القيم بصـبغة شـكلية محـايدة. وأوضح حالات هذا الطابع الشكلى للقيم هو الرياضة، التى هـى ذاتهـا الصـراع مـن أجـل الحـياة وقـد اتخـذ شـكل اللعـب. غير أن الفن والعلم بدورهمـا مـن أشكال اللعب، بل أن هذا يصدق أيضًا، بمعنى ما، حتى على الأخلاق ذاتهـا، بقـدر مـا تـتحول أخلاقـية المـرء إلى إنجـاز خـالص، مكـتف بذاتـه، متعلق بالشـخص نفسـه، لا يـتأثر بأيـة اعتـبارات خارجـية. وعـن طـريق الفصل بين هذه الوظـائف الروحـية بعضـها عـن الـبعض، وعـن الحياة ككل، تنحل الوحدة الأصلية لـلحكمة العملـية عـند الإنسـان، وتتفكك معرفته التى لم تكن تعرف تمييزا، وتتجزأ الصورة الكلية الشاملة التى كان يكونها عن العالم، فتنقسم إلى مجال أخلاقى دينى، ومجال علمى، ومجال فنى. ويظهر استقلال المجالات المختلفة هذا بأجلى صوره فى الفلسـفة الطبيعـية الأيونـية الـتى ظهـرت فـى القـرنين السابع والسادس ق. م. فهنا نصـادف لأول مـرة قوالـب فكـرية كانت مستقلة، بدرجات متفاوتة، عن الاعتبارات والأهـداف العملـية. ولقد كانت الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية، بدورها، قـد قامـت بكـثير مـن الملاحظـات والاسـتنتاجات والحسـابات العلمـية، غير أن كل معـرفة ومهـارة اكتسبتها كانـت مرتـبطة بجـو مـن العلاقـات السحرية، والخيالات الأسـطورية، والعقـائد الدينية، ولم تغب عن ذهنها أبدا الأغراض العملية التى كانت تسـتهدفها مـنها. أمـا عـند الـيونان فـنجد لأول مـرة علما لا يقتصر على كونه عقليا مـتحررا مـن الإيمـان الدينى والخرافة فحسب، بل هو أيضًا متحرر من كل فكرة عن أيـة مـنفعة محـتملة. عـلى أن الحـدود بـين الصورة النافعة والصورة الخالصة ليست واضـحة المعـالم إلى هـذا الحـد فـى الفـن، كما أن التغير لا يمكن أن يعزى بمثل هذا الوضـوح إلى إقلـيم معـين، ولكنا نستطيع أن نقول فى هذه الحالة بدورها أن التحول

قد حدث في المجال الثقافي الأيوني، وخلال القرن السابع. ومع ذلك فإن الأشعار الهوميرية بدورها تنتمي – بالمعنى الدقيق – إلى عالم الصور المستقلة، إذ أنها ليست جامعة بين الدين والعلم والشعر، وليست مجرد تكديس لمعرفة العصر وعلمه وتجربته ، وإنما هو شعر خالص، ويكاد يكون خالصا. وعلى أية حال، فإن الاتجاه إلى الاستقلال يظهر لأول مرة، في الفن كما في العلم، عند نهاية القرن السابع.

أما سبب حدوث هذا التغير في ذلك الزمان والمكان بعينه، فمن الواضح أنه يكمن في تأثير الاستيطان في أرض غريبة، والمؤثرات التي لابد أن الحياة بين الشعوب والحضارات الأجنبية قد أحدثتها في اليونانيين. ذلك لأن الأجانب الذين كانوا يحيطون باليونانيين من كل جانب في آسيا الصغرى، قد أشعروهم بعبقريتهم الأصيلة الخاصة وكان من المحتم أن يؤدى بهم هذا الوعى الذاتي، وما ارتبط به من تأكيد للذات – أى كشف سماتهم الفردية وتأكيدها – إلى فكرة التلقائية والاستقلال. فالعين التي تدربت على ملاحظة حضارات الشعوب المختلفة تستطيع أن تميز بالتدريج مختلف العناصر التي تتألف منها نظرة كل شعب إلى العالم. وعندما يدرك الذهن أن كلا من هذه الشعوب يصور إله الخصب، أو إله الرعد، أو إله الحرب، بطريقة مختلفة، فإنه يصل بالتدريج إلى ملاحظة طريقة التصوير، وقد يحاول، عاجلاً أو آجلاً، أن ينتج شيئا بالطريقة الأجنبية، ولكن دون أن يكون معتنقًا للمعتقدات الدينية للأجنبي – بل دون أن تكون له أية معتقدات على الإطلاق. وعند هذه النقطة لا تتبقى إلا خطوة واحدة نحو إدراك صور مستقلة منفصلة عن أية نظرة موحدة إلى العالم. فالوعى بالذات، وإدراكى العام أننى أوجد مستقلاً عن ظروف اللحظة الراهنة، يمثل أول جهد كبير يبذله الإنسان في سبيل التجريد، كما أن استقلال مختلف جوانب النشاط الروحى عن وظيفتها في حياته ككل، ووحدة نظرته إلى العالم، هو تجريد ثان.

وليست تجربة الاستيطان في أرض أجنبية هو العامل الوحيد الذى ينمى القدرة على التفكير التجريدى، وهى القدرة التي تؤدى إلى استقلال الصور الروحية، بل أن ممارسة التبادل النقدى في التجارة تساعد بدورها على ذلك إلى حد بعيد.

فهذه الوسيلة المجردة فى التبادل، التى ترد مختلف السلع إلى عنصر مشترك، وهذا التقسيم لعملية المقايضة الأصلية إلى عمليتين أصليتين للبيع والشراء، هو عامل يعود الناس على التفكير المجرد، وعلى فكرة وجود صورة أو شكل مشترك بين مضمونات متباينة، أو مضمون مشترك يتخذ أشكالاً مختلفة. وما أن يتم تمييز المضمون عن الشكل، فإن فكرة إمكان قيام الشكل بذاته من حيث هو كيان مستقل تصبح قريبة من الأذهان. كذلك فإن التطور التالى لهذه الفكرة يرتبط أيضًا بتكديس الثروة فى اقتصاد نقدى، وبما يترتب عليه من تخصص فى العمل. فتحرير عناصر معينة فى المجتمع من أجل خلق صور مستقلة – أعنى صورًا "غير مفيدة"، و"غير منتجة" – هو علامة عن علامات الثراء ووجود فائض من الطاقة ووقت الفراغ. ولا يصبح الفن مستقلاً عن السحر والدين، وعن التعليم والاستعمالات العملية، إلا عندما يكون لدى الطبقة العليا من الوسائل ما يمكنها من تحمل نفقات هذا الترف، وعنى به إنتاج فن "بلا غرض".

الفصل الثالث
الفن الكلاسيكي
والديموقراطية

يثير الفن الكلاسيكي مشكلة من مشكلات علم الاجتماع يصعب حلها : ذلك لأن النزعة التحررية والفردية في الديمقراطية تبدو غير متمشية مع صرامة الأسلوب الكلاسيكي وانتظامه. ولكن الواقع، الذى يثبته أى بحث مفصل، هو أن أثينا لم تكن في العصر الكلاسيكي ديمقراطية على طول الخط، كما أن فنها الكلاسيكي لم يكن "كلاسيكيا" بالمعنى الدقيق الذى كان يفترض من قبل. ذلك لأن القرن الخامس ق. م. هو أولا واحد من عصور تاريخ الفن التى حققت أهم وأعظم الانتصارات في مجال النزعة المطابقة للطبيعة. وهذا لا يصدق فقط على الأسلوب الكلاسيكي المتقدم لأعمال النحت في أوليمبيا(*)، وعلى فن مورون(**) Myron، بل أن القرن الخامس بأكمله يمثل عهد استمتاع بالطبيعة ظل فيما عدا فترات قصيرة — يتزايد بإطراد. والواقع أن أهم ما تتميز به النزعة الكلاسيكية اليونانية عن الأساليب الكلاسيكية اللاحقة التى استمدت منها، هو أن نزوعها إلى التزام الطبيعة لا يكاد يقل قوة عن رغبتها في التناسق والنظام. ولقد كان وجود هذين النوعين المتعارضين من النزوع الفنى متمشيًا تمامًا مع الانقسام الذى كان يميز الحياة الاجتماعية والسياسية في ذلك العصر، ومع التناقض الكامل في موقف الديمقراطية، من حيث هى مثل أعلى، من مشكلة الفردية. ذلك لأن الديمقراطية فردية النزعة، من حيث أنها تطلق العنان للمنافسة ولمختلف القوى في المجتمع، وتقدر كل شخص حسب قيمته الفردية الخاصة، وتشجعه على أن يبذل قصارى جهده. غير أنها ذات نزعة

(*) وهى التماثيل وأعمال الحفر الموجودة فى معبد "زوس" فى منطقة أوليمبيا, التى كانت تقام فيها الألعاب الأوليمبية. (المترجم)

(**) من أشهر المثالين اليونانيين, كانت أهم أعماله من البرونز, وتتميز بحيويتها واقترابها التام من الطبيعة. وأشهر هذه الأعمال تمثال "رامى القرص" و"بقرة فى سوق أثينا". (المترجم)

مضادة للفردية من حيث أنها تقلل الفوارق بين الطبقات وتلغى الامتيازات المكتسبة بالمولد. وهى فى الواقع تؤدى إلى قيام نوع من الحضارة يبلغ من تمايزه أن الفردية والروح الجماعية لا يمكن أن تظلا فيه ضدين، بل ينظر إليهما على أنهما مرتبطتان فيه ارتباطا لا ينفصم. وفى مثل هذه الأحوال المعقدة، تزداد صعوبة التقدير الصحيح للعوامل الأسلوبية فى الفن، من وجهة نظر علم الاجتماع. فلا يمكن تحديد اهتمامات مختلف عناصر المجتمع وأهدافها بنفس السهولة التى كان من الممكن بها تحديدها فى ظل العلاقة السابقة بين طبقة النبلاء من ملاك الأرض والفلاحين المعدمين. ذلك لأن ولاء الطبقة المتوسطة يصبح موزعا، وتقوم طبقة بورجوازية حضرية تحتل موقعًا وسطا بين الطبقتين العليا والدنيا، وتتجه مصلحتها إلى إيجاد نوع من المساواة الديمقراطية، ولكنها تتجه إلى الحصول لنفسها على مكاسب رأسمالية جديدة، بل أن طبقة النبلاء بدورها تصبح روحها متجهة إلى تحقيق المزيد من الثراء، وتفقد ما كانت تتصف به من وحدة المبدأ واتساق الهدف، وتندمج فى الطبقة البورجوازية ذات النزعة العقلانية، التى لا يعرف لها تراث.

والواقع أنه لا الطغاة ولا الشعب نجح فى كسر شوكة طبقة النبلاء. صحيح أن دولة العشيرة ألغيت، كما أدخلت النظم الديمقراطية الأساسية شكلاً على الأقل، ومع ذلك فإن نفوذ طبقة النبلاء لم يتزعزع إلا قليلاً وربما بدت لنا أثينا فى القرن الخامس ديمقراطية بالقياس إلى نظم الحكم المطلق فى الشرق، ولكنا إذا ما قارناها بالديمقراطيات الحديثة بدأت أشبه بقلعة للأرستقراطية. كانت أثينا تحكم باسم الشعب، ولكن بروح طبقة النبلاء. وقد تحقق الجزء الأكبر من انتصارات الديمقراطية ومكاسبها السياسية على أيدى رجال منحدرين من أصل أرستقراطى. ذلك لأن ملتيادس Miltiades وثمستوكليس Themistocles وبيركليس Pericles كانوا جميعًا ينحدرون من أسر نبيلة عريقة. ولم يستطع الأفراد الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى أن يقوموا بدور بارز بالفعل فى شئون الدولة إلا فى الربع الأخير من القرن، وحتى فى ذلك الحين كانت الأرستقراطية لا تزال تحتفظ بمركزها المسيطر. صحيح أنها اضطرت إلى إخفاء سيطرتها هذه وراء ستار، والقيام بتنازلات كثيرة — وإن كانت فى العادة تنازلات شكلية فحسب — للبورجوازية. وكان هذا التنازل الشكلى

ذاتـه مؤديًـا إلى قـدر معـين من التقدم ، غير أن الديمقراطية السياسية لم تؤد أبدًا – حـتى فـى نهايـة القـرن – إلى أى نـوع مـن الديمقراطـية الاقتصادية. وكان "التقدم" الوحـيد ينحصـر فـى حلـول أرسـتقراطية المال محل أرستقراطية المولد، وحلول دولة الـثراء والاسـتثمار محـل دولـة العشـيرة. وكـان هـناك عامل آخر يضاف إلى ذلك فى حالـة أثيـنا. فقد كانت ديمقراطية استعمارية، تنفذ سياسة تحقق المكاسب للمواطنين الأحـرار والرأسمالـيين، عـلى حسـاب العبـيد وقطاعات الشعب التى لم يكن لها فى غـنائم الحـرب نصيب. بل إن أقصى ما كان يعنيه التقدم نحو الديمقراطية هو توسع طبقة المستثمرين.

ولم يكن الشعراء والفلاسفة يعطفون كثيرا على البورجوازية ، غنية كانت أم فقـيرة، وإنمـا كـانوا يؤيـدون طـبقة الـنبلاء حـتى لـو كـانوا هـم أنفسـهم مـن أصـل بورجـوازى. فقـد كـان جميع القادة الروحيين فى القرنين الخامس والرابع، باستثناء السفسـطائيين ويوريبـيدس، فـى جانـب الأرسـتقراطية والرجعـية. وكـان بـندار وايسـخولوس وهرقليطس وبارمنيدس وانبادوقليس وهيرودوت وثوكوديدس هم أنفسهم أرسـتقراطيون، على حين أن سوفوكليس وأفلاطون، اللذين كانا من الطبقة الوسطى، قـد أدمجا نفسيهما كل الإدماج فى طبقة النبلاء. وحتى أيسخولوس ذاته، الذى كان أكـثرهم مـيلا إلى الديمقراطـية، قـد هـاجم فـى أخـريات أيامـه الـتغيرات الجاريـة، ووصـفها بأنهـا جذريـة أكثر مما ينبغى[1]. بل أن مؤلفى الكوميديا كانوا رجعيين فى مشـاعرهم، عـلى الـرغم مـن أن الكومـيديا فـى ذاتهـا فن ديمقراطى[2]. ولا أدل على الوضـع الـذى كـان قائمًـا فـى أثينا من أن عدوا لدودا للديمقراطية مثل أرسطوفانيس كان يحرز الجائزة الأولى باستمرار، بل كانت له أيضًا شعبية كبيرة[3].

---

(1) G. Thomson., op. cit., p. 353.

(2) Gilbert Muuay : A Hist. Of Ancient Greek Lit., 1937, p. 279.

(3) Victor Fhrenburg : The People of Aristophanes . A. Sociology of Old Attic Comedy, 1943.

ويلاحظ أن هذا الكتاب بدوره لم ينجح فى جعل الشاعر صديقا للديمقراطية.

ومن شأن هذه الاتجاهات المحافظة أن تعطل السير نحو نزعة مطابقة الطبيعة، وإن لم تكن تستطيع أن توقفه. وإنا لنجد لدى أرسطوفانيس دليلا واضحًا على أن مفكرى ذلك العصر كانوا على وعى تام بالارتباط بين النزعة الطبيعية والسياسية التقدمية، من جهة، وبين النزعة الشكلية الدقيقة والاتجاهات المحافظة، من جهة أخرى. فهو ينتقد يوربيدس لأنه يعمل على تقويض المثل الأخلاقية الأرستقراطية القديمة، ولأنه يهدم القواعد القديمة (المثالية) للفن، وهو لا يميز هذا الانتقاد وذاك، بل يجمع بينهما فى سياق واحد. وقد روى أرسطو عن سوفوكليس أنه أشار إلى أنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، على حين أن يوريبيدس يصورهم على ما هم عليه. (كتاب الشعر، ١٤٦٠ب، ٣٣ — ٥). وليست هذه الملاحظة إلا صيغة أخرى لملاحظة أرسطو ذاته القائلة أن تماثيل بولوجنوتس Polygnotus وشخصيات هوميروس "أفضل منا نحن أنفسنا" (الشعر ، ١٤٤٨ أ ، ٥ — ١٥)، مما يشكك فى أن تكون هذه الكلمة قد صدرت عن سوفوكليس بالفعل. وأيًا كان الأمر فسواء كانت هذه الملاحظة قد صدرت عن سوفوكليس أو أرسطوفانيس أو أرسطو أو غيرهم، فإن النظرة إلى الأسلوب الكلاسيكى على أنه "مثالى"، وإلى الفن الكلاسيكى على أنه يمثل عالما معياريًا أفضل قوامه أفراد أرفع من الناحية الأخلاقية — هذه النظرة إنما هى تعبير واضح عن العقلية الأرستقراطية التى كانت سائدة فى ذلك العصر. وتظهر هذه المثالية الجمالية السائدة بين طبقة النبلاء المثقفين، بأوضح صورة ممكنة، فى اختيارهم للموضوعات التى أرادوا تصويرها. فقد كان تفضيل الطبقة الأرستقراطية يكاد يقتصر على الموضوعات المستمدة من أساطير الآلهة والأبطال الهلينية القديمة، أما الموضوعات العصرية المرتبطة بالحياة اليومية فكانت تعد تافهة. وهم لم يكونوا يعترضون على أسلوب النزعة مطابقة الطبيعة لذاته، بل لأنه الأسلوب الواضح لتصوير موضوعات الحياة اليومية. فلم تكن نزعة مطابقة الطبيعة تبدو ممجوجة فى نظرهم إلا عندما تطبق على القصص التاريخية الكبرى، كما هى الحال عند يوريبيدس، وليس بالضرورة عندما تستخدم فى الأشكال الفنية الأكثر شعبية، التى كانت هذه النزعة تبدو ملائمة لموضوعاتها التافهة.

ولقد كانت التراجيديا هي الابتكار المميز للديمقراطية الأثينية، والحق أن ضروب الصراع الداخلي لبنائها الاجتماعي لا تظهر في أي فن آخر بمثل الوضوح والصراحة اللذين تظهر بهما في هذا الفن. فالظروف الخارجية المرتبطة بطريقة عرضها على جماهير الشعب كانت ديمقراطية، ولكن مضمونها، وقصص البطولة بما فيها من نظرة مأساوية بطولية إلى الحياة، كانت أرستقراطية. فقد كانت منذ البداية موجهة إلى جمهور أكبر وأشد تنوعا من تلك الجماعات البارزة التى كانت حكايات البطولة أو الملاحم تروى على موائدها. ولكنها من ناحية أخرى تعمل دون شك على نشر معايير الفرد الكبير القلب، والإنسان المميز غير العادى، وكانت تجسد للمثل الأعلى فى الخير والجمال. وكأن أصل التراجيديا هو انفصال قائد الكورس عن الكورس، مما حول الأداء الجماعي للأغنيات إلى حوار درامي – وكان هذا الانفصال مظهرا من مظاهر اتجاه إلى الفردية، غير أن تأثير التراجيديا يتوقف من جهة أخرى على وجود إحساس بالمشاركة ووحدة الاتجاه بين المشاهدين، وعلى تقدير جماهير كبيرة من نفس المستوى لها – فهي لا يمكن أن تنجح إلا بوصفها تجربة جماهيرية. ومع ذلك فحتى جمهور التراجيديا اليونانية كان إلى ما جمهورا مختارا، فهو يتألف، على أحسن الفروض، من جميع المواطنين الأحرار، ولا يزيد تكوينه ديمقراطية عن الطبقات التى تحكم المدينة. كذلك فإن الروح التى يدار بها المسرح الرسمى كانت أقل شعبية بكثير حتى من تكوين جمهوره، إذ لم يكن للجماهير التى تكون النظارة أى تأثير حاسم فى اختيار المسرحيات أو توزيع الجوائز. فقد كان الاختيار ، بطبيعة الحال، فى أيدى المواطنين الأغنياء الذين يقومون بدفع نفقات الحفلات على أنها "اشتراك خصوصى"، أما توزيع الجوائز فكان فى أيدى المحكمين، الذين لم يكونوا إلا موظفين تنفيذين فى المجلس، وكانت الاعتبارات السياسية هى التى توجه أحكامهم فى المحل الأول. أما الدخول المجانى، ودفع أجور للمشاهدين لقاء الوقت الذى كانوا يقضونه فى المسرح (وهى مزايا تمتدح عادة على أنها تمثل أعلى درجات الديمقراطية) فكانت فى واقع الأمر هى ذاتها العوامل التى حالت تماما بين الجماهير وبين ممارسة أى تأثير فى مصير المسرح. فمن المحال أن يكون المسرح للشعب بحق إلا إذا كان وجوده ذاته متوقفًا على القروش

التى تدفع نظير دخوله. ومن هنا فإن الفكرة التى اشترك فى إذاعتها النقاد الكلاسيكيون لمسرح قومى، وإن جمهوره هو الذى يحقق المثل الأعلى لشعب يتحدد بأكمله من أجل دعم الفن — هذه الفكرة هى فى واقع الأمر تزييف للحقيقة التاريخية[1]. فمن المؤكد أن مسرح الاحتفالات فى أثينا الديمقراطية لم يكن "مسرحا شعبيا". ولم يكن فى استطاعة الباحثين النظريين الألمان، من كلاسيكيين ورومانتيكيين، أن يصوروه على هذا النحو إلا لأنهم تصوروا المسرح مؤسسة تعليمية. والواقع أن "المسرح الشعبى" الحقيقى فى العصور القديمة كان مسرح المحاكاة mime، الذى لم يكن يتلقى إعانة من الدولة، وبالتالى لم يكن مضطرا إلى أن يتلقى تعليمات من أعلى، ومن هنا فإنه وضع مبادئه الفنية على أساس تجربته المباشرة مع جماهير المشاهدين وحدها فحسب. ولم يكن هذا المسرح يقدم لمشاهديه درامات ذات تركيب فنى، عن حوادث تراجيدية بطولية أو عن شخصيات نبيلة، أو حتى مقدسة، وإنما كان يقدم مناظر واقعية قصيرة مجملة، تستمد موضوعاتها وشخصياتها من أبسط حوادث الحياة اليومية. وهنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء فن لم يخلق من أجل الشعب فحسب، بل خلق أيضاً، بمعنى ما، بواسطة الشعب. ومن الجائز أن ممارسى فن المحاكاة كانوا ممثلين محترفين، ولكنهم ظلوا شعبيين، ولم تكن لهم صلة بالصفوة المثقفة، وذلك على الأقل إلى أن أصبح فن المحاكاة عصرياً مرغوباً فيه بين الطبقة الأرستقراطية. وكان هؤلاء الفنانون منتمين إلى الشعب، يشاركونه أذواقه، ويستفيدون من أحاسيسهم المرتبطة به. ولم يكن هدفهم هو أن يعلموا جمهورهم أو يربوه، وإنما هو أن يرفهوا عنه. ولقد كان المسرح الشعبى، الواقعى، المتواضع، نتيجة تطور أطول وأكثر استمراراً بكثير، وامتاز بإنتاج أغزر وأشد تنوعاً بكثير، من المسرح الكلاسيكى الرسمى، ولكن من سوء الحظ أن هذا الإنتاج يكاد يكون كله مفقوداً. ولو كانت هذه المسرحيات قد بقيت، لأدت قطعاً إلى تغير كامل فى نظرتنا إلى الأدب اليونانى، وربما إلى الحضارة اليونانية بأسرها. والواقع أن مسرح المحاكاة لم يكن أقدم بكثير من التراجيديا فحسب، بل أن من الجائز أن أصله يرجع إلى

[1] Cf. Adolf Roemer: "Ueber den literish-aesthetischen Bildungstand des attischen Theaterpublikums, Abh. Der philos-philol. Klasse der Kgl. Bayr. Akad. d. Wiss., 1905, vol. 22.

عصور ما قبل التاريخ، وأنه يرتبط بالرقصات السحرية الرمزية. وبالشعائر المتعلقة بالحصول على الغذاء، والسحر المرتبط بالصيد، وعبادة الموتى. أما التراجيديا فيرجع أصلها إلى الديثورامب dithyramb، وهو نوع غير درامى من الفن. وأغلب الظن أنها اكتسبت صورتها الدرامية- التى تضمنت تحويل القائمين بالأداء إلى شخصيات خيالية وتغير الماضى الملحمى إلى حاضر- من فن المحاكاة. ففى التراجيديا ظل العنصر الدرامى قطعاً خاضعاً للعنصر الغنائى التعليمى على الدوام، ويدل تمكن الكورس من البقاء فيها على أن التراجيديا لم تكن تهدف إلى اكتساب التأثير الدرامى وحده، وبالتالى كانت تهدف إلى خدمة أغراض أخرى غير مجرد الترفيه والتسلية.

ولقد كان مسرح الاحتفالات هو أفضل أداة للدعاية فى يد دولة المدينة polis، ومن المؤكد أن هذه الدولة لم تكن تسمح لأى شاعر بأن يستخدم هذه الأداة كما يحلو له. فشعراء التراجيديا كانوا فى واقع الأمر يعيشون من أموال الدولة ويقدمون إليها ما تحتاج إليه- إذ كانت الدولة تدفع لهم أجراً عن المسرحيات التى تمثل، ولكنها بطبيعة الحال لم تكن تسمح بأداء مسرحيات تسير فى اتجاه مضاد لسياستها أو لمصالح الطبقات الحاكمة. ولقد كانت التراجيديا متحيزة صراحة، ولم تكن تدعى غير ذلك. فهى تعالج مسائل متعلقة بالسياسة الراهنة، تتركز حول مشكلات لها كلها ارتباط مباشر أو غير مباشر بالمسائل الملحة فى ذلك الوقت — كالتضاد بين دولة العشيرة ودولة الشعب. ومن المؤكد أن عقاب فرونيخوس Phrynichus ، الذى يقال إنه كان راجعا إلى اختياره موضوعا لمسرحية من واقعة القبض على مليتوس Miletus، التى كانت قد حدثت فى عهد قريب، كان راجعًا إلى أن طريقة معالجته لهذا الموضوع لم تكن تتفق مع وجهات النظر الرسمية، لا إلى أنه خلط بين السياسة والفن[1]. ولم يكن هناك ما هو أبعد عن الفهم الشائع عندئذ للفن من القول بضرورة الفصل بين المسرح وكل اتصال بالحياة والسياسة. فالتراجيديا اليونانية كانت "دراما سياسية" بأدق معانى هذه الكلمة، وهكذا فإن خاتمة مسرحية

---

(1) Cf. J. Harrison : Ancient Art and Ritual, 1913, p. 165 .

"يومينيدس Eumenides" بما فيها من دعوات حارة لرخاء الدولة الأثينية، تكشف عن الغرض الرئيسى من المسرحية. وقد أدت هذه السيطرة السياسية على المسرح إلى عودة ظهور الرأى القديم القائل أن الشاعر حارس على حقيقة عليا، ومعلم يقود أمته إلى مستوى أرفع من مستويات الإنسانية. وهكذا فإن الشاعر بلغ مرة أخرى مركزا يكاد يكون معادلاً لمركز العراف الكاهن فى عصور ما قبل التاريخ، بفضل أداء التراجيديات فى الاحتفالات التى ترعاها الدولة، ونتيجة للظروف التى أدت إلى النظر إلى التراجيديا على أنها التفسير الرسمى للأساطير القومية.

ومن المؤكد أن إدخال كلايستنيس Cleisthenes لعبادة ديونيزوس فى سوكيون Sykion كان حركة من حركاته السياسية، وكان المقصود منها هو أن تحل محل عبادة أدراستوس Adrastus التى كانت شائعة بين الأسر النبيلة هناك. كذلك فإن الاحتفالات الديونيزية التى أدخلها بيزيستراتوس Pisistratus فى أثينا كانت احتفالات سياسية دينية، تزيد فيها أهمية العامل السياسى كثيرًا على العامل الدينى. غير أن النظم والإصلاحات الدينية التى أدخلها الطغاة كانت دون شك مبنية على مشاعر وحاجات شعبية أصلية، وكانت هذه الروح الشعبية من أسباب نجاحهم. وبالمثل فإن الحكم الديمقراطى، شأنه شأن حكم الطغاة، قد استغل الدين استغلالاً كبيرًا من أجل ربط الجماهير الشعبية بالدولة الجديد. وقد اتضح أن التراجيديا وسيط رائع فى تحقيق هذا الارتباط بين الدين والسياسة، إذ أنها كانت تحتل موقعا وسطا بين الدين والفن، وبين العناصر المعقولة واللامعقولة، أو "الديونيزية" والأبولونية. فالعامل العقلى، وهو الارتباط السببى فى عقدة التراجيديا، كانت له منذ البداية أهمية تكاد تعادل أهمية العنصر اللاعقلى — أعنى التبجيل الدينى. غير أن العنصر العقلى فى عقدة التراجيديا ازداد سيطرة بالتدريج بازدياد نضج الأسلوب الكلاسيكى، كما أن أهمية العنصر اللاعقلى أخذت تقل تدريجاً. فكل ما كان مختلطًا، معتما، صوفيا وجدانيًا، لا شعوريًا ولا يمكن السيطرة عليه، ألقى عليه آخر الأمر ضوء التجربة الوضاح، وأصبح من الضرورى فى كل الأحوال بيان المعنى القابل للتحقيق، والارتباط السببى، والدافع الأخلاقى. وهكذا فإن الدراما، وهى أكثر أنواع الشعر معقولية، أعنى ذلك النوع الذى تكون للدوافع الكافية المتسقة

فيه أهمية قصوى، كانت هى أقرب أنواع الشعر إلى الروح الكلاسيكية. وهذا أوضح دليل على أهمية الدور الذى قامت به النزعة العقلانية والنزعة المطابقة للطبيعة فى الفن الكلاسيكى، وهو يثبت أن هذين المبدأين متمشيان تمامًا كل مع الآخر.

أما الفنون البصرية فى العصر الكلاسيكى فقد ارتبط فيها عنصرا مطابقة الطبيعة والتصميم على نحو أوثق من ارتباطهما فى الدراما ذاتها، ففى الحالة الأخيرة، نجد أن التراجيديا بما لديها من ميل إلى النزعة الشكلية الدقيقة، تكون نمطا مستقلاً عن فن المحاكاة الذى تسوده الواقعية، كما أن نزعة مطابقة الطبيعة فى التراجيديا لا تعدو أن تكون اشتراطا لاحتمال وقوع عقدة العمل الفنى من الوجهة المنطقية، ولإمكان تصور الشخصيات من الوجهة النفسية. أما فى الفنون التشكيلية والتصويرية فى ذلك العصر، فإن الأشياء القبيحة، الشائعة، التافهة أصبحت موضوعات هامة. ففوق بوابات معبد زوس فى أوليمبيا، وهى الأثر الرئيسى للفن الكلاسيكى فى عهده المتقدم، نجد على سبيل المثال رجلا عجوزا ذا بطن مترهل متدل، ونجد واحدا من شعب "لابيث" Lapith (*) يتميز بقسمات زنجية قبيحة. وعلى ذلك فإن اختيار الموضوعات لم يكن يلتزم بدقة المثل الأعلى للجمال الخير "كالوكاجاثيا". كذلك فإن الرسم المعاصر على الأوانى كان يستخدم عادة المنظور وأبعاد العمق، وهو يتخلص آخر الأمر من جميع بقايا المواجهة والخطوط القائمة الزوايا. المعروفة فى العصر الآرخى. وكان انتباه مورون Myron مركزا على التعبير عن الحيوية والتلقائية، فكل هدفه كان تصوير الحركة والجهد المفاجىء والوضع الملىء بالنشاط. وهو يحاول أن يثبت العنصر المتحول فى الحركة، والانطباع الذى يتكون فى لحظة عابرة. ففى تمثاله "رامى القرص" يختار تصوير أسرع لحظات الفعل وأشدها توترا وتركيزًا — أعنى اللحظة التى تسبق انطلاق القرص مباشرة. وهنا نجد، لأول مرة منذ العصر الحجرى القديم، تقديرا كاملا لقيمة "اللحظة الحافلة". وهنا أيضًا يبدأ تاريخ نزعة الإيهام illusionosm الأوروبية، وينتهى تاريخ التنظيم "الإرشادى" والتصورى كما عرفه العصر الآرخى، وهو التنظيم حسب "الجوانب

(*) وهو شعب "اللابيثاى Lapithae"، أحد الشعوب الثيسالية Thessalian فى العصر البطولى. (المترجم)

الأساسية" للموضوع. وبعبارة أخرى فقد تم الوصول إلى المرحلة التى لا ينظر فيها إلى أى جمال شكلى، مهما كان من أحكام تنظيمه، ومن قوة تأثيره من الوجهة الزخرفية، على أنه يبرر الخروج عن قوانين التجربة الحسية. فلم تعد كشوف نزعة مطابقة الطبيعة تدمج فى نسق من التقاليد الجامدة، ولا تقبل إلا فى هذه الحدود، وإنما أصبح من الضرورى بأى ثمن أن يكون التمثيل صحيحًا، فإذا تعارضت صحة التمثيل مع التقاليد، فعلى التقاليد أن تتنازل وتستسلم.

والواقع أن طريقة الحياة التى أصبحت الآن سائدة فى الديمقراطيات اليونانية أصبحت دينامية، طليقة، متحررة من كل تحيز أو تقاليد جامدة، وذلك إلى حد لم يعرف له نظير منذ العصر الحجرى القديم. فقد أزيلت كل القيود الخارجية والنظم المقيدة للحرية الفردية. ولم يعد هناك طغاة أو أمراء، أو كهنة وراثيون أو كنيسة مستقلة، أو كتب مقدسة أو عقائد مبجلة، أو احتكارات اقتصادية صريحة، أو قيود تحد من حرية المنافسة. وكان كل شىء يساعد على ظهور فن دنيوى، يقوم على الاستمتاع بالحياة وبالواقع، مع إحساس مرهف بقيمة اللحظة العابرة، ومع ذلك فإن القوى المحافظة القديمة كانت لا تزال حية إلى جانب هذا الاتجاه الدينامى التقدمى. فطبقة النبلاء التى ظلت متشبثة بامتيازاتها، حريصة على الاحتفاظ بدولة العشيرة المتسلطة، وبالاقتصاد الاحتكارى القديم، كانت تحاول بدورها أن تحتفظ لأطول مدة ممكنة بالأشكال الجامدة الصارمة للأسلوب الآرخى. وهكذا فإن تاريخ الفن الكلاسيكى بأسره يتحكم فيه تناوب هذين الأسلوبين المتضادين، حين كانت تصبح لأحدهما أو للآخر الغلبة مؤقتًا. فبعد أن بدأ القرن بداية دينامية، أعقبت ذلك فترة سكونية طبق فيها مبدأ بولوكليتوس Polycletus المشهور[*]، أما أعمال النحت فى البارثينون Parthenon فتمثل مركبا من هذين الاتجاهين، يحل محله عند نهاية القرن امتداد لنزعة مطابقة

(*) وضع بولوكليتوس مجموعة من القواعد فى فن النحت أصبح بفضلها من أشهر المثالين فى تاريخ الفن اليونانى. وهذه القواعد متعلقة بنسب الجسم البشرى فى المعيار المتوسط لطوله وسنه, إلخ. وقد صنع تمثالاً لشاب فى يده رمح, طبق عليه هذه القواعد, وأصبح هذا التمثال "قانونا" ومعيارا لغيره من الفنانين. (المترجم)

الطبيعة. غير أن من التبسيط المخل بالواقع التاريخى أن نرسم حدا فاصلاً قاطعًا بين الأسلوبين، حتى فى أشد حالاتهما تطرفا، إذ أن هذا الواقع شديد التنوع والتعقيد. والحقيقة هى أن نزعة مطابقة الطبيعة والنزعة التصميمية ترتبطان، فى الفن الكلاسيكى اليونانى، برباط لا ينفصم فى كل عمل فنى تقريبًا، وإن لم يكن التوازن بينهما كاملا فى كل الأحوال، كما هى الحال فى "مأدبة الآلهة" فى البارثينون — أو فى "أثينا تنتحب"، وهو عمل أقل طموحا فى معبد الأكروبوليس . والحق أنه يكاد يكون من المستحيل أن نجد خارج الفن الكلاسيكى عملا يدانى ذلك الفن فى جمعه بين التحرر التام والتقيد التام، وفى الاختفاء التام لأى أثر للجهد أو العناء أو التوتر، وفى الإحساس بالحرية والخفة والسكينة. ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية، أو حتى مثالية، لإنتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة. ذلك لأنه ليس من الممكن الإتيان "بوصفة" سوسيولوجية بسيطة لإنتاج قيمة فنية عليا، وأقصى ما يستطيع علم الاجتماع أن يفعله هو أن يرجع بعض العناصر فى العمل الفنى إلى أصلها، وقد تكون هذه العناصر واحدة فى أعمال متباينة كل التباين من حيث الكيف.

الفصل الرابع
عصر التنوير فى اليونان

أخـذت العناصـر الواقعـية، والفردية، والانفعالية، تزداد اتساعا وأهمية فى الفـن الـيونانى قرب نهاية القرن الخامس ق. م. وتحول الاهتمام مما هو نموذجى إلى مـا هـو جـزئى، ومـن التركـيز إلى الـتمايز، ومن التقيد إلى الانطلاق. ففى الأدب بدأ عصـر كـتابة السـير (تواريـخ الحـياة)، وفـى الفـنون البصـرية بـدأ عهـد تصـوير الشخصـيات. واقترب أسلوب التراجيديا من أسلوب المحادثة اليومية، وأصبحت له صـبغة الـتلون الانطباعى التى يتسم بها الشعر الغنائى. وبدأت الشخصيات تبدو أهم مـن عقـدة المسـرحية أو موضـوعها، كمـا بدأت الشخصيات المعقدة الشاذة تبدو أكثر جاذبـية مـن الشخصـيات الطبيعـية البسـيطة. وفـى الفـنون البصـرية ازداد الاهتمام بـالحجم والمـنظور، وظهـر تفضـيل لوضـع الـثلاثة الأربـاع(*)، وتجسـيم المسـافات، والـتقاطعات. وكانـت شـواهد القـبور تصور مناظر عائلية هادئة حافلة بالمشاعر، على حين كانت تختار فى التصوير على الآنية موضوعات حالمة، بهيجة، رشيقة.

ولقـد كـان الـتغير المـناظر فى ميدان الفلسفة هو ظهور الحركة السفسطائية، وهـى انقـلاب روحـى أدى فـى النصـف الـثانى مـن القـرن الخـامس إلى إرساء نظرة اليونانـيين إلى الحـياة بأسـرها، وهـى الـنظرة التى كانت لا تزال تستند إلى مسلمات الـثقافة الأرسـتقراطية، عـلى أسـاس جديـد كل الجدة. ذلك لأن هذه الحركة، التى تـرجع جذورهـا إلى نفس أوضـاع الحياة الحضرية التى أدت إلى ظهور نزعة مطابقة الطبيعة فى الفن، أخذت تنادى بمثل أعلى جديد للتربية، مضاد تمامًا للمثل الأعلى الأرسـتقراطى فـى الجمـال الخير. فهى ترسم خطة للتعليم لا ترمى إلى تعهد الصفات الجسـمية بالـرعاية والـنمو، وإنمـا تـرمى إلى تكوين مواطنين عقلاء، أكفاء، فصحاء

(*) هو تصوير الرأس فى وضع وسط بين المواجهة front والجانب Profile . (المترجم)

وأصبحت الفضائل البورجوازية الجديدة، التى أخذت الآن تحل محل المثل العليا النبيلة مثل الصراع المشبع بروح الفروسية - أصبحت هذه الفضائل مبنية على المعرفة، والتفكير المنطقى، والعقل المدرب، وطلاقة اللسان. وأصبح هدف التربية، لأول مرة فى تاريخ البشرية، هو تكوين أشخاص مثقفين. وما على المرء إلا أن يرجع إلى بندار، وسخريته من "المتعلمين"، لكى يدرك مدى اتساع الهوة التى تفصل عالم السفسطائيين عن عالم معلمى التربية البدنية الاسبرطيين. ففى عالمى السفسطائيين نصادف لأول مرة مفهوم المثقفين (الانتلجنسيا) الذين لا يكونون مهنة أو طبقة مقفلة، كما كان الكهنة فى عصور ما قبل التاريخ أو فى العصور التاريخية الأولى، أو الشعراء الجوالون فى العصر الهوميرى، وإنما يعدون مصدرا دائما لإمداد المجتمع بمن يحتاج إليهم من المرشحين الملائمين للقيادة السياسية.

ويبدأ السفسطائيون بالتسليم بأنه لا يوجد حد لما تستطيع التربية القيام به. وهم يؤكدون - على عكس الاعتقاد الصوفى القديم بأهمية الأصل والنسب - أن "الفضيلة" يمكن أن تعلم . والحق أن الحضارة الغربية، التى تقوم على الوعى الذاتى والملاحظة الذاتية والنقد الذاتى، إنما تدين بأصلها لفكرتهم هذه عن التعليم[1]. فبهم يستهل عهد العقلانية الغربية، بما فيها من نقد للعقائد الجامدة، والأساطير، والتقاليد، والتراث. وهم الذين اكتشفوا النسبية التاريخية - أعنى القول بأن التاريخ يتحكم فى الحقائق العلمية، والمعايير الأخلاقية، والعقائد الدينية. ولقد كانوا هم أول من أدرك أن جميع المعايير والمقاييس، سواء فى العلم والقانون والأخلاق والأساطير والفن، إنما هى من خلق أذهان البشر وأيديهم. وهم الذين اكتشفوا نسبية الحقيقة والبطلان، والصواب والخطأ، والخير والشر، وقد توصلوا إلى وجود دوافع برجماتية تكمن من وراء كل تقديرات القيم البشرية، وبذلك مهدوا الطريق لكل الجهود التالية فى ميدان التنوير القائم على النزعة الإنسانية. ومما تجدر ملاحظته أن معقوليتهم ونسبيتهم ترتبط باتجاه فى الاقتصاد وبنزوع عام نحو المنافسة الحرة والربح، مماثل لذلك الذى أدى إلى تحرر العلم فى عصر النهضة، وإلى عصر التنوير فى القرن الثامن عشر وإلى مادية القرن التاسع عشر. فتجربتهم مع الرأسمالية القديمة قد أثارت فيهم

(1) W. Jaeger, op. cit., p. 285 .

نفس ردود الأفعال التى أثارتها تجربة خلفائهم فى هذه العصور القريبة مع الرأسمالية الحديثة.

على أن الأمر لم يقتصر على تأثر الفن فى النصف الثانى من القرن الخامس بنفس التجربة التى كونت آراء السفسطائيين، بل أن حركة روحية مثل حركتهم، بم كانت تتسم به من نزعة إنسانية قوية التأثير، كان لابد أن تؤثر تأثيرا مباشرًا فى نظرة الشعراء والفنانين إلى الحياة. وعندما نصل إلى القرن الرابع، لا نجد فرعا للفن لا يظهر فيه تأثيرهم. ولعل أوضح مظاهر الروح الجديدة هى ذلك النوع الجديد من الجسم الرياضى، الذى أحله براكستيليس Praxiteles ولوسيبوس Lysippus محل المثل الأعلى الرجولى عند بولوكليتوس Polycletus. ذلك لأن تمثالى هرمز وأبوكسيومينوس Apoxyomenos عندهما لا يتصفان بشىء من تلك الصرامة وذلك الترفع البطولى الأرستقراطى، وإنما يشعراننا بأنهما أقرب إلى الراقصين منهما إلى الرياضيين. ولا تظهر نزعتهما العقلية فى رأسيهما فحسب، بل أن مظهرهما الكامل يؤكد الطابع العرضى الزائل لكل ما هو بشرى، وهو الطابع الذى نبه إليه السفسطائيين وأكدوه. ويحتشد كيانهما كله بالطاقة ويمتلىء بالقوة والحركة الكامنة. فإذا حاولت أن تنظر إليهما فإنهما لن يعطياك فرصة للاستقرار فى وضع معين، إذ أن النحات قد استبعد كل فكرة عن وجهات النظر الرئيسية، بل أن هذين العملين يؤكدان، على العكس من ذلك، الطابع الناقص والمؤقت لكل وجه عرضى إلى حد يرغم المشاهد على أن يغير موضعه على الدوام حتى يكمل الدوران حول التمثال بأكمله. وهكذا يدرك المرء نسبية كل جانب أو وجه منفرد، مثلما شعر السفسطائيون بأن عنصر المنظور يتحكم فى كل حقيقة وفى كل معيار، وبأن تغيير وجهات النظر يؤدى إلى تغيير هذه الحقائق والمعايير. وبذلك أصبح الفن عندئذ متحررًا من آخر قيود الأسلوب الهندسى، واختفت آخر آثار المواجهة frontality . فالأبوكسيومينوس(*) مستغرق تماما فى ذاته ، يحيا حياته الخاصة، ولا يلقى بالا

(*) الأبوكسيومينوس Apoxymenos تمثال فى الفاتيكان، هو نسخة لتمثال مشهور صنعه المثال اليونانى لوسيبوس Lysippus، وهو يصور رياضيًا شابًا يمسح جسمه بنوع من المناشف كان اليونانيون يستخدمونه بعد مبارات المصارعة (ومن هنا اشتق اسم التمثال). ويعد هذا التمثال تعبيرًا عن تغير أسلوب النحت فى العصر الذى يتحدث عنه المؤلف. (المترجم).

إلى المشاهد. والواقع أن النزعة الفردية والنسبية عند السفسطائيين، والنزعة الإيهامية illusionism والذاتية فى الفن المعاصر لهم، يعبران معا عن روح النزعة التحررية الاقتصادية وعن الديمقراطية – أى عن الموقف الروحى لأناس يرفضون النظرة الأرستقراطية القديمة إلى الحياة بكل ما فيها من أبهة وفخامة، لأنهم يعتقدون أنهم يدينون بكل شىء لأنفسهم، ولا يدينون بشىء لأجدادهم، ويطلقون العنان لانفعالاتهم وشهواتهم مع افتقار تام إلى التحكم فى النفس لاقتناعهم التام بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعًا.

ولقد كان يوريبيدس، وهو الشاعر الحقيقى الوحيد فى عصر التنوير اليونانى، هو الذى عبر عن مذهب السفسطائيين الفكرى أشمل وأوضح تعبير. فالموضوعات الأسطورية هى بالنسبة إليه مجرد تكئة لمناقشة المسائل الفلسفية السائدة فى عصره، وأكثر مشكلات حياة الطبقة الوسطى شيوعا. وهو يناقش علاقات الجنسين، والزواج، ومركز المرأة والعبيد، ويحول قصة ميديا إلى شىء أشبه بدراما عائلية للحياة الزوجية[1]. ولقد كانت بطلته، فى ثورتها على الرجل، تكاد تكون أقرب إلى الشخصيات النسائية عند هبل وابسن منها إلى بطلات التراجيديا القديمة. فماذا كانت هؤلاء البطلات خليقات بأن يقلنه من امرأة تعلن صراحة أن إنجاب الأطفال يحتاج إلى شجاعة تفوق الأفعال البطولية للحرب! ومع ذلك فإن قرب انهيار التراجيديا يظهر بوضوح فى نظرة يوريبيدس غير البطولية إلى العالم، وكذلك فى تفسيره الشكاك للقدر – وهو تفسير مضاد تماما للقول بوجود عناية إلهية. فقد كان ايسخولوس وسوفوكليس لا يزالان يؤمنان "بالعدالة الكامنة فى مجرى العالم"، أما فى نظر يوريبيدس فإن الإنسان مجرد ألعوبة فى يد القدر[2]. وبدلاً من أن يشعر من يشاهد مسرحياته بالخشوع لتحقق الإرادة الإلهية، فإنه يعجب لتلاعب الأقدار بمصير الإنسان، ويجزع للتغيرات المفاجئة التى يتعرض لها حظ الإنسان فى العالم. ولقد كان هذا الاتجاه، الذى يناظر فكرة النسبية فى تعاليم السفسطائيين، هو أصل تلك الصفة التى هى من أخص مميزات يوريبيدس وخلفائه، وأعنى بها الاستمتاع

---

(1) Ibid., p. 342 .

(2) M. Pohlenz : Die Griech, Tragoedie, 1930, I, pp. 236, 456 .

بما هو عرضي غير مألوف. كذلك فإن هذا الاستمتاع بالتغيرات المفاجئة للحظ يفسر إيثارهم للنهاية السعيدة فى التراجيديا. فعند أيسخولوس كانت النهايات السعيدة أثرا من آثار مسرحية الفداء القديمة التى كان فيها الإله يموت مستشهدًا ثم يبعث بعد ذلك حيًا[1]، وقد كانت بهذا الوصف تعبيرا عن روح تفاؤلية دينية عميقة. أما عند يوريبيدس فإن تأثير النهاية السعيدة لا يعد عبرة يتعظ بها المرء، لأن هذه النهاية إنما هى وليدة نفس الصدف العمياء التى أذاقت البطل صنوف الأهوال. وعند أيسخولوس نجد أن نغمة التوفيق التى تختتم بها المسرحية لا تقلل من الطابع المأساوى للأحداث فى شىء، على حين أن هذا الطابع يضعف ويتبدد إلى حد ما عند يوريبيدس. وتؤدى نزعة مطابقة الطبيعة فى المجال النفسى، وهى النزعة التى تسود درامات يوريبيدس، إلى إتمام القضاء على النظرة المأساوية البطولية إلى الحياة. ذلك لأن مجرد مناقشة مسألة إثم الشخصيات المختلفة أو براءتها يحول دون أى شعور بالخشوع المأساوى. أما أبطال أيسخولوس فهم آثمون بمعنى أن هناك لعنة تحل عليهم[2] — وهو شىء موضوعى لا يناقش، أما فكرة عذاب الأبرياء وظلم الأقدار فليس لها أى أثر عنده. بل أن هذه المسألة الذاتية لا تناقش إلا عند يوريبيدس، الذى يعرضها مرتبطة بكل أنواع الاتهامات والتبريرات والمناقشات المفصلة عن درجات الإثم والجرم. وتتخذ شخصيات التراجيديا عنده ذلك الطابع المرضى الذى يتيح للمشاهد أن يعدها مذنبة وغير مذنبة فى وقت واحد. وهذا الطابع المرضى يلائم نزعة ذلك العصر الميال إلى ما هو خارج عن المألوف، كما أنه يقدم تبريرًا نفسيا للبطل. والواقع أن دراما يوريبيدس تكشف، فى مناقشتها لمسألة الإثم ودوافع السلوك المأساوى، عن سمة أخرى من سمات العقلية السفسطائية — ألا وهى ميلها إلى البلاغة. فإذا ما ربطنا بين هذا الميل وبين حب يوريبيدس الواضح للابيجرامات(*) الفلسفية، لكان فى ذلك انحطاط للمعايير الجمالية، وربما استيعاب متسرع لمادة فنية لم تهضم بما فيه الكفاية.

---

(1) G. Thomson, op. cit., p. 347 .

(2) W. Jaeger, op. cit., p. 345 .

(*) قطعة قصيرة من الشعر تتسم بطابع المفارقة وتختتم فى الأغلب بدعابة ساخرة لاذعة. (المترجم)

وبالمثل كانت شخصية يوريبيدس، من حيث هو شاعر، ظاهرة حديثة تماما إذا ما قورنت بشخصية السابقين عليه - إذ أنه كان يمثل النمط الاجتماعى الذى يدين بوجوده للسفسطائيين. فهو أديب وفيلسوف، وديمقراطى وصديق للشعب، وسياسى ومصلح، وهو فى الوقت ذاته لا ينتمى إلى طبقة معينة، وهو كمعلميه مقتلع من جذوره من الوجهة الاجتماعية. صحيح أننا كنا نجد، حتى فى عصر الطغاة، شعراء مثل سيمونيدس يمارسون حرفتهم لكى يرتزقوا منها، ويبيعون أشعارهم لأى مشتر يدفع الثمن، ويحيون حياة تجوال دون أن يستقروا فى مركز ثابت، ويعاملهم السادة الذين يرعونهم معاملة الضيوف تارة ومعاملة الخدم تارة أخرى. مثل هؤلاء الناس كانوا متأدبين محترفين، ولكنهم لم يكونوا يكونون أية حرفة مستقلة للأدب. فلم تكن هناك أية وسيلة للنشر تعادل الطباعة كما نعرفها الآن، ولم يكن الطلب على الإنتاج الأدبى كافيًا لخلق سوق حرة له، بل كان عدد المهتمين بالأدب يبلغ من الضآلة حدا يجعل الاستقلال الاقتصادى للشعراء أمرا مستحيلاً. ولقد كان السفسطائيون فى الأساس امتدادا مباشرا لشعراء عصر الطغاة، فهم بدورهم فى تجوال دائم، يحيون حياة تفتقر إلى النظام والاستقرار. غير أنهم لم يكونوا عالة على أحد، ولم يكونوا يعتمدون على عدد محدد بدقة من السادة الذين يرعونهم، وإنما كانوا يعتمدون على مجموعة كبيرة نسبيًا من العملاء، وهى مجموعة تتميز بعدم وجود طابع محدد يميزها، وبتنوع صفاتها وسماتها. وهكذا فإنهم لم يستقلوا عن الطبقات الاجتماعية فحسب، وإنما كانوا أيضًا لا يرتبطون بأية طبقة بعينها - بل إنهم يكونون - جماعة اجتماعية لم يعرف لها نظير من قبل. ولقد كانت نظرتهم إلى الحياة ديمقراطية، وكانوا متعاطفين مع المظلومين والمضطهدين، وإن كانوا يرتزقون من تعليم الشبان الأثرياء من أبناء الأسر الكبيرة، ما دام الفقراء عاجزين عن دفع أجور تعاليمهم أو الانتفاع منها. وهكذا فإنهم أول من يمثلون فئة المثقفين المقتلعة من جذورها[1]، التى هى فئة مشردة من الوجهة الاجتماعية. فهى فئة لا

(1) استمد هذا اللفظ كتاب الفرد فيبر:

Alfred Weber :
" Die Not der Geistigen Arbeiter" . In "Schriften des Vereins fuer Sozialpolitik", 1920 .

تجـد لنفسـها مكانا ملائمًا فى أية طبقة بعينها، ولا تنتمى إلى أية طبقة محددة دون غيرهـا. وقـد كانت مواقف يوريبيدس واضحة الدلالة على أنه ينتمى إلى فئة المثقفين الأحـرار غـير المسـتقرين هـذه ، وهـى الفـئة الـتى تتـنقل دون انقطـاع بـين مختلف الطبقات.

ولقـد كـان ايسـخولوس يتخـيل أن مـثله الأعلى الأرستقراطى فى الشخصية يتمشـى مـع الديمقراطية، ومع ذلك فقد تخلى عن الديمقراطية فى مرحلة حرجة من مـراحل تطورهـا. أمـا سـوفوكليس فـلم يـتردد فى اختيار المثل العليا للنبلاء، مفضلاً إياهـا عـلى المـثل العليا للدولة الديمقراطية. ففى الصراع بين النظام القائم على روابط القـرابة الوثـيقة، وبين القوى غير المحدودة فى الدولة، التى تدعو إلى المساواة، نراه يؤيـد المـثل العلـيا للقـرابة دون هـوادة. وقـد صـور ايسخولوس فى "الأورستيا" حالة مخـيفة مـن حـالات الأخذ الفردى بالثأر[1]. كذلك فإن سوفوكليس، فى "أنتيجونا"، يدافـع عـن قضـية الـبطلة ضـد الدولـة الديمقراطـية، ويعـرب فـى "فيلوكتيتـيس Philoctetes" عـن ازدرائـه الكامل للدهاء البورجوازى الذى لا ضمير لـه، وللكفاءة الصـارمة القاسـية عـند أوديسيوس[2]. أما يوريبيدس فهو ديمقراطى عن اقتناع، ولكن معـنى ذلـك مـن الناحـية العملـية أنـه يهـاجم الأرسـتقراطية القديمـة، لا أنه يدافع إيجابـيًا عـن الدولة البورجوازية الجديدة. ذلك لأن روحه المستقلة تتبدى فى اتخاذه موقفًا متشككًا من الدولة بما هى كذلك[3].

والحـق أن الطـابع الحديـث لهـذا الـنوع من الشعراء، الذى كان يوريبيدس أول ممثل له، ليتجلى فى سمتين مميزتين لحياته — هما افتقاره إلى النجاح الحقيقى وعزلـته العـبقرية عن العالم. فطول خمسين عاما، لم يفز يوريبيدس من إنتاجه الذى وصـلنا مـنه تسـعة عشـر نصـا كـاملا وشذرات لخمس وخمسين مسرحية من مجموع مسـرحياته البالغ اثنتين وتسعين — لم يفز من ذلك كله إلا بأربع جوائز. وعلى ذلك

---

(1) Wilamowitz – Moellendorff : Intr. Griechische Tragoedien, II, 1907, 5th edit., p. 137.

(2) T.B.L. Webster : Intr. To Sophocles, 1836, p. 41 .

(3) G. Murray , op. cit., p. 253 .

فهو لم يكن مؤلفًا مسرحيًا ناجحا. ومن المؤكد أنه لم يكن الشاعر الأول أو الوحيد الذى لم يكتب لـه النجاح، ولكنه كان على أية حال أول من عرفناهم من هؤلاء الشعراء. ولا يرجع ذلك إلى أن عدد المتذوقين الحقيقيين قبل أيامه كان كبيرا بحق، وإنما يرجع إلى أن عدد الشعراء كان قليلا جدا، وكان مجرد القدرة على معالجة الصنعة الفنية للشعر كافيا ليحقق لهم النجاح. أما فى عصر يوريبيدس فقد تغيرت الحال وأصبح الإنتاج – فى ميدان المسرحية على الأقل – هائلاً، ولم يكن المشاهدون مقتصرين على المتذوقين العارفين وحدهم. والواقع أن ذوق الجمهور اليونانى المشاهد، الذى يزعم أنه كان ذوقا معصوما من الخطأ، إنما هو وهم آخر من أوهام الرومانتيكيين، تماما مثل طابعه الديمقراطى المزعوم، ومساواته لمجموع سكان دولة المدينة. فقد أثبت أمراء صقلية ومقدونيا، الذين لجأ إليهم يوريبيدس، بل وابسخولوس الأكثر منه نجاحا، هربا من مشاهديهم الأثينيين "الذواقة"، أنهم مشاهدون أفضل من هؤلاء الأخيرين والسمة الأخرى التى تلفت أنظارنا بطابعها الحديث فى ذلك النمط من الشعراء الذى استحدثه يوريبيدس فى تاريخ الأدب، هو رفضه، باختياره على ما يبدو، أن يسهم بأى نصيب فى الحياة العامة. فلم يكن يوريبيدس جنديا كما كان أيسخولوس، ولم يكن من كبار الكهنة كما كان سوفوكليس، ولكنه كان من جهة أخرى أول شاعر يقال أنه كان يملك مكتبة، كما يبدو أنه أول شاعر عاش حياة عالم اعتزل العالم تماما. فإذا كان تمثاله النصفى، بشعره المسدل دون نظام، وعينيه المتعبتين، والخطوط التى تدل على المرارة حول فمه – إذا كان هذا التمثال يصوره تصويرا صادقا، وإذا كنا على حق فى أن نرى فيه تعارضا بين الجسم والروح، وتعبيرا عن حياة مستقرة غير راضية، فعندئذ يحق لنا أن نقول أن يوريبيدس كان أول شاعر تعس، وأول من جلب عليه شعره الشقاء.
والحق أن فكرة العبقرية بمعناها الحديث لم تكن فقط غريبة كل الغرابة عن العالم القديم، بل أن شعراءه وفنانيه لم يكونوا يتصفون بشىء من صفات العبقرية كما نعرفها اليوم. ذلك لأن العنصر العقلى وعنصر الصنعة والحرفة فى الفن كانا أهم فى نظرهم بكثير من عنصر اللامعقول والحدس. صحيح أن فكرة الحماسة عند أفلاطون أكدت أن الشعراء يدينون بعملهم لوحى إلهى، لا لبراعة الصنعة وحدها. ومع ذلك

فإن هذه الفكرة لا تؤدى إلى تمجيد الشاعر، وكل ما تفعله هو أنها توسع الهوة بينه وبين عمله. وتجعله مجرد أداة في يد المقصد الإلهي[1]. أما فكرة العبقرية كما نعرفها في عصرنا الحديث فإن من أساسياتها ألا تكون هناك هوة بين الفنان وعمله، أو أن يكون الفنان، في حالة وجود مثل هذه الهوة، أعظم كثيرًا من أى عمل من أعماله، بحيث لا يمكن أن تعبر عنه هذه الأعمال تعبيرا كافيا. وعلى ذلك فإن العبقرية ترتبط في أذهاننا بالانعزال الأسيان والعجز عن إيضاح نفسها إيضاحًا كاملاً للآخرين. غير أن العالم القديم لم يكن يعرف شيئا عن هذه السمة الأسيانة للفنان الحديث، أو عن سمته الأخرى – أعنى عدم اعتراف معاصريه به اعترافا كافيًا، وإهابته اليائسة بالأجيال المقبلة البعيدة. فلم يكن لهذا كله أثر في العالم القديم – وذلك قبل يوريبيدس على الأقل[2].

والحق أن افتقار يوريبيدس إلى النجاح كان يرجع أساسا إلى عدم وجود ما يمكن تسميته بالطبقة الوسطى المثقفة في العصر الكلاسيكي. ذلك لأن مسرحياته لم تكن تروق للأرستقراطية القديمة، لأن لها نظرة مختلفة إلى الحياة، كما أن الجمهور البورجوازى الجديد لم يكن يستطيع أن يستمتع بها بدوره، لافتقار هذا الجمهور إلى الثقافة. لذلك فإن يوريبيدس، بنزعته التجديدية الفلسفية، يعد ظاهرة فريدة، حتى بين شعراء عصره، إذ أن هؤلاء كانوا يتخذون على وجه العموم موقفا محافظًا لا يختلف عن ذلك الذى كان يتخذه شعراء العصر الكلاسيكي – على الرغم من وجود صبغة واقعية في أسلوبهم ، استمدت من المجتمع الحضرى والتجارى الذى كانوا يعيشون فيه، وكانت قد بلغت نقطة أصبحت فيها غير متسقة بالفعل مع النزعة المحافظة في السياسة. فقد تمسك هؤلاء الشعراء، بوصفهم سياسيين وحزبيين، بآرائهم المحافظة، أما من حيث هم فنانون فقد جرفهم التيار التقدمى الطاغى في عصرهم. وكان هذا التناقض الداخلى في عملهم ظاهرة جديدة كل الجدة في التاريخ الاجتماعي للفن.

---

(1) E. Zilsel , op. cit., pp. 14 – 15 .

(2) Ibid., p. 78 .

ولقد كان أكمل تعبير عن الأوضاع الروحية الشديدة التعقيد فى القرن الرابع هو أفلاطون – الذى كان فنه يتسم بطبيعة تقدمية، على حين أن فلسفته كانت محافظة. وكان الحوار عنده طبيعيا، مستعارا من فن المحاكاة الشعبى، على حين أن تعاليمه كانت مثالية، ترجع جذورها إلى النظرة الأرستقراطية إلى الحياة. والحق أننا لا نكاد نجد فى تاريخ الآداب اليونانية كلها أية شخصية أخرى تدانيه فى تحمسه الكامل للمثل العليا الثقافية لطبقة النبلاء. فهو لا يقل عن بندارتحمسا فى امتداح الجمال الخير (كالوكاجاثيا)، ولا يقل عن سوفوكليس إشادة بفضيلة الاعتدال. وكانت الصفوة الروحية المختارة التى أراد أن يعهد إليها بمقاليد السلطة فى الدولة تنتمى إلى الطبقة العليا المميزة القديمة، أما عامة الشعب فليس لهم فى رأيه أى حق فى القيام بدور فى الحكم. وكانت نظرية المثل عنده هى التعبير الفلسفى الكلاسيكى عن النزعة المحافظة، وأنموذجا لكل مثالية رجعية فيما بعد. ذلك لأن أى مذهب مثالى يفصل بين عالم الصور الأزلية، أو المعايير الخالصة والقيم المطلقة، وبين عالم التجربة والواقع العملى، يمثل فى واقع الأمر نوعًا من التراجع أمام الحياة والاحتماء بالتأمل الخالص، وهو بهذا الوصف يعنى الكف عن محاولة تغيير الواقع[1]. ومثل هذا الموقف يؤدى على الدوام، آخر الأمر، إلى خدمة مصالح الأقليات المسيطرة، التى ترى عن حق أن الواقعية موقف ضار بها، على حين أن الأغلبية لو كانت هى المسيطرة لما خشيت شيئا من الواقعية. والواقع أن نظرية المثل عند أفلاطون تؤدى فى المجتمع الأثينى فى القرن الرابع ق. م. نفس الوظيفة الاجتماعية التى كانت "المثالية الألمانية" تؤديها فى القرن التاسع عشر. فهى تزود الأقلية المميزة بحجج ضد النزعة الواقعية والنسبية. ولقد كانت نزعة أفلاطون المحافظة فى ميدان السياسة هى السبب الأكبر لنظريته التى تدعو إلى صبغ الفن بصبغة آرخية (عتيقة) (محاورة السفسطائى، ٢٣٤ ، ب) – فهو يرفض الاتجاهات الإيهامية illusionist الجديدة ، ويفضل الأسلوب الكلاسيكى السائد فى عصر بركليز، ويبدى إعجابه بالفن المغرق فى الشكلية عند المصريين القدماء، وهو الفن

[1] CF. K. Mannheim : "Wissenssoziologie" In Vierkandt's "Handwoertbuck der Soziologie,". 1931, p. 672 .

الذى كان يبدو خاضعًا لقوانين لا تتبدل (محاورة القوانين، الكتاب الثانى، ٦٥٦ د هـ). وهو يعارض كل ما هو جديد فى الفن، مثلما يعارض كل تجديد بوجه عام، ويشتم فى التجديد أعراض الفوضى والانحلال[1]. ويحظر أفلاطون على الشعراء دخول مدينته المثلى، إذ أنهم مندمجون كل الاندماج فى الواقع التجريبى، وفى الظواهر المحسوسة التى لا تعدو فى رأيه أن تكون أوهامًا أو أنصاف حقائق، وكذلك لأنهم يثقلون الصور الروحية المعيارية الخالصة ويشوهونها إذ يحاولون التعبير عنها من خلال الحس. وهنا نجد أول مثال فى التاريخ للثورة على الفن من أجل المحافظة على أوضاع سائدة - إذ أن العداء للفن لم يكن قبل أفلاطون معروفا على الإطلاق - كما نجد أولى حالات الشك فى احتمال وجود تأثيرات ضارة للفن. وقد ارتبطت هذه الثورة وهذا الشك بظهور أولى بوادر نظرة جمالية إلى الحياة، لا يحتل الفن فيها مكانه فحسب، بل ينمو على حساب جميع مظاهر الثقافة الأخرى ويهدد بخنقها. والظاهرتان معا مرتبطتان أوثق الارتباط. فالفن لا يكون مصدر خوف مادام وسيلة طبيعية للدعاية لأغراض مختلفة، أو صورة للتعبير تقتصر على ميدان معين خاص بها، ولكن عندما يؤدى تقدم الثقافة الجمالية إلى أن يصبح الاستمتاع بالصور والقوالب الفنية مقترنًا بعدم الاكتراث التام بمضمونها، فإن الإنسان عندئذ يرى فى الفن سما خفيا وعدوا متسللا. ولقد كان القرن الرابع عهد معارك وكوارث، وحرب وأغنياء استفادوا من الحرب، وازدهار اقتصادى، وظهور طبقة غنية جديدة استثمرت بعض أرباحها فى أعمال فنية، وأصبحت تعد امتلاك هذه الأعمال مظهرا من مظاهر المباهاة. وهكذا ظهر اتجاه إلى الإفراط فى تقدير قيمة الفن، وإلى الحكم على الحياة بأسرها، وعلى كل مشكلاتها، بمعايير جمالية. ولم يكن رفض أفلاطون للفن، فى حقيقته، إلا رفضها لهذه النزعة الجمالية السائدة. أما الرأى النظرى القائل أن الفن متوقف بالضرورة على حواسنا، فلم يكن فى ذاته كافيا لكى يؤدى به إلى اتخاذ مثل هذا الموقف العدائى منه.

---

[1] P. M. Schuhl : Platon et l'art de son temps, 1933, pp. 14, 21 .

ولقد أدى انتشار الثقافة الجمالية بين طبقات اجتماعية جديدة إلى الاستعاضة عن المثل العليا الفنية القديمة، التى كانت متغلغلة فى التعليم التقليدى للطبقة التى كانت تنفرد بالسيطرة، بمثل عليا جديدة أوثق ارتباطًا بمعايير الحياة الجديدة. ويربط "فيلاموفتز مولندورف Wilamowitz - Moellenorff" بين نظرية أرسطو فى التراجيديا بوصفها التطهر عن طريق الشفقة والخوف، وبين هذا التغير فى التكوين الاجتماعى لجمهور المشاهدين فى المسرح. فهو يفسر هذه النظرية بأنها دليل على أن العنصر الانفعالى أصبحت له الآن اليد العليا فى الدراما، كما يفسر الموقف "السوقى" من المسرح كما لو كان وسيلة تتيح للناس "أن يهربوا من شقاء حياتهم اليومية بضع ساعات" ويغسلوا همومهم بالدموع(١). ولقد كان البحث عن مادة جديدة، والشعبية التى اكتسبتها أنواع جديدة من الموضوعات، وهما الصفتان اللتان تميزان فن القرن الرابع بكل وضوح – كانا يرتبطان بسمتين رئيسيتين من سمات العصر الجديد، وهما نزعته الانفعالية المتطرفة، التى تتضح فى ظهور رغبة عامة فى تلقى مثيرات شديدة لم تكن السوقية الانفعالية للمسرح الجديد إلا مظهرًا واحدا من مظاهرها، وفى إلغاء المحظورات، التى كانت قبل ذلك تمنع تصوير بعض الموضوعات التى أصبحت الآن شعبية. وتشمل الفئة الأولى للموضوعات الجديدة للفن، تصوير الشخصيات وكتابة السير، أما الفئة الثانية فتشمل تصوير الأنثى العارية. وأدى تغير الذوق الناتج عن التحولات الاجتماعية إلى نتيجة أخرى، هى التزايد المستمر، فى مجال الفن، لشعبية آلهة الأوليمب الأكثر شبابا والأشد اندفاعًا ولاسيما أفروديتى Aphrodite وأرتيميس Artemis، على حساب آلهتين أعظم وقارا وأكبر سنا، هما: هيرا Hera وأثينا Athena(٢). وأخيرًا فإن ظهور طبقة رأسمالية جديدة من المستثمرين يفسر اتجاها من أبرز اتجاهات ذلك القرن – وهو تحرر النحت من العمارة. فحتى نهاية القرن الخامس كان القدر الأكبر من إنتاج النحات مخصصًا للعمارة، وحتى فى الحالات التى لم يكن التمثال فيها جزءا واضح

---

(١) **Wilamowitz – Moellendorff : Einleitung in die griech. Tragoedie, 1921, P. 111.**

(٢) **L. Whilbey : A Companion to Greek Studies, 1931, p. 301 .**

المعـالم من البناء، كان من الضرورى أن يندمج فى إطار معمارى. أما فى القرن الرابع فـإن حلـول الطلبات الشخصية للتماثيل محل رعاية الدولة لها، أدى إلى صغر حجم أعمـال النحـت، وازديـار طابعها ذاتية وقابلية للحركة. ولم يشيد فى أثينا فى القرن الـرابع معـبد جديد واحد، بحيث لم يعد النحاتون يحصلون على طلبات ضخمة من العمـارة، بـل كانـت الأبنـية الكـبيرة تشـيد فـى الشـرق، الذى شهد بالتالى تطورات جديدة فى ميدان النحت الأثرى الضخم.

الفصل الخامس
العصر الهلينستى

حدث خلال العصر الهلينستى – أى فى القرون الثلاثة التالية للإسكندر الأكبر – انتقال واضح لمركز الثقل فى التطور الفنى من اليونان إلى الشرق،ومع ذلك فقد كان للمؤثرات المتبادلة دورها طوال الوقت، بحيث أننا نجد أنفسنا، لأول مرة فى تاريخ البشرية، إزاء حضارة كانت خليطا مهجنا بحق. وهذا الاندماج ومحو الفوارق بين الثقافات القومية هو الذى يضفى على الفن الهلينستى طابعه الحديث بحق. ففى جميع الميادين، لا فى ميدان الثقافات القومية فحسب، نجد توفيقا بين مختلف التيارات، ونجد محوا للانقسامات الحادة، لا بين الغرب والشرق، أو اليونانيين والبرابرة فحسب، بل أيضًا بين مختلف المستويات الاجتماعية، وأن كان من الجائز أن هذا لا يصدق على الفوارق بين الطبقات. ولكن، على الرغم من تزايد الفوارق فى الداخل، والتزايد المستمر فى تركز رأس المال، والنمو المطرد للطبقة العاملة[1]، أى بالاختصار، على الرغم من تزايد التعارض بين الطبقات، فقد كان هناك فى كل الأحوال نوع من المساواة الاجتماعية أدى آخر الأمر إلى وضع حد للامتيازات الوراثية. وكانت تلك آخر مراحل الاتجاه نحو إلغاء الفوارق الاجتماعية، وهو الاتجاه الذى ظل مستمرا منذ أيام الملكية الوراثية وطبقة الكهنوت المتسلطة. ويرجع الفضل فى اتخاذ الخطوة الحاسمة فى هذا الاتجاه إلى السفسطائيين، الذى ابتدعوا فهما عقليا جديدا كل الجدة للفضيلة، وهو فهم مستقل عن الأصل والمولد، بحيث يستطيع كل يونانى دون استثناء أن يصل إلى الفضيلة تبعا لهذا الفهم. وتمت الخطوة التالية فى طريق تحقيق هذا النوع من المساواة على أيدى الرواقيين، الذين أعلنوا لأول مرة معايير للقيمة الإنسانية كانت متحررة من كل صبغة متعلقة بالجنس

---

(1) K. J. Beloch : Griech . Gesch., 1925, 2nd edit., IV, 1, pp. 323 – 5. M. Rostovtseff : The Social and Economic Hist. Of the Hellenistic World, 1941, I, pp. 206 – 7; II, pp. 618 . 755 .

أو الموطن. ولم يكن تحرر الرواقيين من التعصب القومي إلا تعبيرًا عن حالة تحققت بالفعل في ممالك خلفاء الإسكندر، مثلما كانت النزعة التحررية عند السفسطائيين مجرد انعكاس لأوضاع اجتماعية راجعة إلى ظهور البورجوازية التجارية والصناعية في المدن.

ولقد كان فتح الباب على مصراعيه أمام كل ساكن من سكان هذه الممالك لكي يصبح مواطنا في أية مدينة يشاؤها، بمجرد تغيير إقامته، يعني نهاية المثل العليا لدولة المدينة Polis. إذ أصبح المواطن الآن مجرد عضو في مجتمع اقتصادي، من مصلحته أن تكون الحرية التامة في الحركة مكفولة له، لا أن ينتمي إلى جماعة تقليدية معينة. ولم يعد الاشتراك في المصالح مبنيًا على الانتماء إلى جنس أو وطن واحد، وإنما على وحدة المركز الاقتصادي للأفراد. وهكذا بدأ في ذلك الحين عهد الرأسمالية التي تتخطى الحدود الإقليمية الضيقة. وأصبحت الدولة تفضل اختيار مواطنيها تبعًا لقدرتهم على أداء العمل، إذ أنها كانت تجد أن المنتصرين في الصراع الاقتصادي من أجل العيش هم في الوقت ذاته أنفع الجميع في دعم أركان الدولة العالمية، على حين أن الطبقة الأرستقراطية القديمة، بما كانت تتصف به من انعزالية ومن تفضيل لقيمة النقاء العنصري وحفظ تراثها الثقافي، كانت غير صالحة على الإطلاق لتنظيم دولة من هذا النوع وإدارتها. وهكذا فإن الدولة الجديدة تركت الطبقة الأرستقراطية لمصيرها، وسارعت إلى تكوين طبقة عليا بورجوازية، دون تحيز لجنس أو طائفة، ومعتمدة فقط على قوتها الاقتصادية. ومن تحرر التقاليد الغاشمة، ومن قدرة عقلانية على الابتكار، مشابهة إلى حد بعيد للطبقة الوسطى القديمة، وإن لم تكن هي تلك الطبقة ذاتها، كما كانت أداة فعالة في الربط بين مختلفة شعوب الدولة العالمية من الوجهة الاقتصادية والسياسية.

هذه المعقولية التي أصبحت الدولة الآن تقدرها فوق كل شيء آخر، تظهر واضحة في جميع ميادين الحياة الثقافية — ليس فقط في إلغاء الفوارق بين الأجناس والطبقات، أو في القضاء على التقاليد الغابرة التي قد تعوق المنافسة الحرة، بل أيضًا في تنظيم الإنتاج العلمي والفني على نحو يعلو على القوميات، وفي تبادل الآداب

والفنون، على نحو من شأنه أن يجمع بين أدباء العالم المتمدين كله وعلمائه في إنتاج تعاوني على نطاق واسع. وهكذا أمكن ، عن طريق معاهد البحث المركزية، والمتاحف والمكتبات العامة، استغلال مبدأ تقسيم العمل إلى أقصى مدى ممكن في الميدان العقلي. فالنظرة العقلانية كانت تؤدي في كل الأحوال إلى الاستعاضة عن الجماعات التقليدية بمشروعات تعاونية مخططة حسب المهمة الخاصة المطلوبة. وكما كانت الدولة الهلينستية تنقل موظفيها من مكان إلى آخر بغض النظر عن أصولهم وتقاليدهم[1]، وكما أدت التجارة الرأسمالية إلى تحرير القائمين بها من روابط الميلاد والموطن الأصلي، فكذلك لم تعد للفنانين والباحثين جذور يرتبطون بها، واندمجوا سويا في مراكز ثقافية دولية كبرى.

ويمكن القول أن سفسطائيي القرن الخامس أنفسهم، ومن قبلهم شعراء عصر الطغاة وفنانيه، قد استقلوا بأنفسهم عن المدينة التي ولدوا فيها ونشأوا، وعاشوا حياة ترحال. ومع ذلك فقد كان معنى هذا في حالتهم هو أنهم تحرروا من سلسلة من الروابط دون أن يستطيعوا إحلال غيرها محلها. أما في العصر الهلينستي، فقد حل محل الولاء القديم لدولة المدينة Polis شعور جديد بالتضامن مع العالم المثقف بأسره. وأدى ذلك في ميدان البحث العلمي إلى تعاون بين الباحثين على نطاق لم يعرف له من قبل نظير. ويبدو أن توزيع الاختصاصات وإدماج النتائج في كل متكامل — أي "ترشيد" أساليب العمل بغية تحقيق الحد الأقصى من الإنتاج — كان محاكاة مباشرة للمبادىء الترشيدية التي كانت متبعة في إدارة الأعمال. ويلاحظ يوليوس كيرست Juluis Kaerst أن صبغ الحياة بالصبغة المادية، الذي نظنه صفة مميزة لعصرنا التكنولوجي، كان بالفعل صفة مميزة لذلك العصر[2]. ففي ذلك العصر بدوره طرح العامل الشخصي جانبًا، وقسمت الاختصاصات ووزعت بين المتعاونين بغض النظر عن المقدرة الشخصية أو الميول. وهو يعتقد أن هذا الأسلوب في تنظيم العمل العقلي عن طريق الجمع الآلي بين عناصر الإنتاج الفردي التي يعتمد بعضها على البعض، كان بأسره يحتذي الأنموذج المتبع في إدارة الدولة في ذلك الحين.

---

(1) O. Neurath, op. cit., p. 49 .

(2) Jul. Kaerst : Gesch. Des Hellenismus, II, 2nd edit., 1926, pp. 166 – M .

وفـي البيروقراطية المركزية وتسلسل الوظائف، وهو النظام الذى كان لابد لهذه الدولة الضخمة من أن تشيده وتحافظ عليه[1].

وكـان مـن المحـتم أن يـؤدى هـذا التخصـص فـى البحـث، ونـزع الطـابع الشخصـى عـنه، إلى ميل إلى استعراض القدرة على التحصيل العلمى البحت، وإغراء الباحـثين عـلى اتـباع طـريقة الجمـع والتحصـيل، أو مـا يسـمى بالطـريقة التلفيقية eclecticism . ولقـد كـان هـذان الاتجاهـان واضـحين كـل الوضـوح فـى العصـر الهلينستى، وذلك على ما يبدو لأول مرة فى تاريخ الحضارة الغربية، ومن الجائز أن هـاتين السمتين هما اللتان يتشابه فيهما ذلك العصر مع عصرنا إلى أبعد حد. فالنزعة التلفيقـية كانت هى الصفة المميزة للإنتاج الهلينستى فى الفن كما فى العلم. ذلك لأن الـذوق الهلينسـتى، الـذى تكـون مـن خـلال الـنظرة التاريخية إلى الفن، والذى كان يغلـب عليه الاهتمام بالأعمال القديمة، والفهم العميق لأشد الاتجاهات الفنية الماضية تبايـنًا، أدى إلى قـبول لجمـيع المؤثـرات دون تمـيـيز بيـنها. وكـان مـن العوامل التى شـجعت عـلى الـدوام عـلى دعـم هـذا الاتجاه، ازدياد الميل إلى جمع الأعمال الفنية وتكويـن مجموعـات مـنها، وكذلك إنشاء المتاحف. صحيح أنه كانت هناك قبل ذلك مجموعـات لـدى الحكام ولدى بعض أفراد الشعب أيضًا، ولكن الأعمال الفنية بدأت تجمـع الآن بطـريقة مـنظمة ووفقًا لخطـة موضـوعة. وأصـبح الهـدف الآن هو تقديم مجموعـات "كاملـة" تكشـف عـن الـتطور الكـامل للفن اليونانى. وفى الحالات التى كانـت تفقـد فـيها أعمـال هامـة، كانـت تصـنع نسـخ لمـلء الـثغرات. ولقـد كانـت مجموعات العصر الهلينستى هذه، من حيث تخطيطها العلمى، صورة مبكرة لمتاحفنا ومعارضـنا الفنـية الحالـية. ولـيس معنى ذلك أن الأسلوب الفنى للعصور الأسبق كان متجانسـا عـلى الـدوام - إذ أنـه كـثيرا مـا كـان الفن الشكلى الخالص للطبقة العليا يوجـد جنـبا إلى جنـب مع الفن الأقل شكلية للطبقة الدنيا، كما كان الفن الدينى ذو الطـابع المحـافظ يوجـد إلى جانب الفن الدنيوى ذى الطبيعة التقدمية. ولكن الملاحظ أنـه نـادرا ما كانت تظهر، فى العصور السابقة على العصر الهلينستى، عدة أساليب

[1] Ibid., p. 163 .

وطرق متباينة فى بيئة اجتماعية واحدة، أو أن تنتج أعمال بأساليب شديدة التباين لنفس الطبقة الاجتماعية أو نفس الفئة الثقافية. فأساليب "الباروك" و"الروكوكو" والأسلوب الكلاسيكى قد ظهرت متعاقبة فى العصر الهلينستى ، ولكنها ظلت قائمة كل إلى جانب الآخر، وكان الجمهور ، منذ البداية الأولى، يوزع إعجابه بين الأسلوب القوى والأسلوب الهادىء، وبين الفخم واليومى العادى، وبين الضخم والدقيق، والرقيق والرشيق. فالاستقلال الذاتى للفن، الذى اكتشفه القرن السادس، والذى مارسه القرن الخامس بإطراد، تحول فى القرن الرابع إلى نزعة جمالية شاملة، ثم أصبح الآن (فى العصر الهلينستى) لهوا شديد البراعة — وأن يكن مفتقرا إلى المسئولية — بالصور أو القوالب ، وتجريبًا بوسائل التعبير المجردة، وهو أسلوب قد يظل يتيح ظهور بعض الأعمال الرائعة، ولكنه يؤدى إلى انحلال شديد لمعايير الفن الكلاسيكى، بحيث تكاد تصبح مستحيلة التطبيق. والارتباط واضح بين هذا الانحلال للمعايير الكلاسيكية والتغيرات فى بناء الطبقات الاجتماعية التى تشترى الأعمال الفنية وتتحكم فى الذوق العام. فكلما قل تجانس هذه الطبقات، ازداد تنوع الأساليب التى تظهر فى آن واحد. ولقد كان أهم التغيرات هو ظهور الطبقة الوسطى السابقة، التى لم يكن لها من قبل تأثير فى هذا الميدان، بوصفها مشتريا جديدا هاما للأعمال الفنية. فمن الطبيعى أن تكون نظرة هذه الطبقة إلى الفن مختلفة عن نظرة طبقة النبلاء، على الرغم من أنها كانت فى كثير من الأحيان تهفو بقوة إلى اكتساب ذوق هذه الطبقة الأخيرة. والسمة الثانية لسوق الفن — وهى سمة لها أهمية حاسمة بالنسبة إلى المستقبل — هى وجود الملوك وبلاطهم. ذلك لأن المطالب التى يطالبون بها الفنان تختلف اختلافًا أساسيًا عن مطالب طبقة النبلاء أو البورجوازية، وإن كانت طبقة النبلاء والبورجوازية على أتم استعداد لاقتباس عاداتهم ومحاكاة أسلوبهم المسرحى الفخم على مستوى أكثر تواضعًا. وهكذا أصبح التراث الكلاسيكى فى الفن ممتزجًا بالأسلوب اليومى البسيط، وبالنزعة الواقعية، التى يميل إليها البورجوازى، وبأسلوك "الباروك" المترف الذى يميل إليه رجال البلاط. وأخيرًا فقد كان للتنظيم الرأسمالى الجديد للإنتاج الفنى دوره فى إثراء الأساليب بطريقة تلفيقية، إذ أن هذا التنظيم كان يهدف إلى الانتفاع من النزعة الجمالية السائدة فى ذلك العهد، وإلى

خلق طلب على الأعمال الفنية، وتشجيع تغير الأذواق من آن لآخر. فإلى جانب معامل الأوانى، التى كانت تشتغل على أساس نظام يقرب من نظام المصانع، كانت هناك عملية استخراج نسخ من الأعمال الفنية الكبرى، التى بدأت تجرى الآن على نطاق ضخم. وليس من شك فى أن هذه العملية كانت تجرى فى نفس المواضع التى كان يجرى فيها إنتاج الأعمال الأصلية، وعلى أيدى نفس الأشخاص، ولابد أن يشعر الفنانون الذين يتعين عليهم أن يقضوا وقتًا طويلاً فى عمل نسخ، بأن لديهم استعدادا لممارسة مختلف الأساليب والقوالب على سبيل اللهو. وهكذا اقترنت النزعة التلفيقية فى ذلك العصر بامتزاج مختلف الفنون والقوالب الفنية — وهى ظاهرة أخرى تميز الفترة المتأخرة، ولكن بدايتها ترجع إلى القرن الرابع. وتتضح هذه السمة فى الأسلوب التصويرى للنحت، الذى اتبعه لوسيبوس Lysippus وبراكسيتيليس Praxiteles ، غير أننا نستطيع أن نلحظها أيضًا فى اتجاهات أخرى، ولاسيما فى الدراما، التى أصبحت منذ عهد يوريبيدس محتشدة بعناصر غنائية وبلاغية. ويدل هذا التداخل على تلك الرغبة فى غزو ميادين جديدة، وهى الرغبة التى يدين لها فن تصوير الشخصيات والمناظر الطبيعية والحياة الجامدة بشعبيته — إذ أن هذه الموضوعات الأخيرة كانت شبه مجهولة من قبل. ويدل اختيار هذه الموضوعات على تعلق بالأشياء المادية، وهو أمر كان طبيعيًا فى عصر تجارى اعتاد أن يفكر على أساس السلع المادية. وعلى حين أن الإنسان كان من قبل هو الموضوع الوحيد تقريبًا للفن، فقد أنزل الآن عن عرشه فى كل الأحوال، وفضلت عليه موضوعات مستمدة من عالم الأشياء. وعلى هذا النحو أصبح الاصطباغ بالصبغة المادية، الذى لاحظناه من قبل فى تنظيم العمل العقلى، مطبقًا على موضوع العمل الفنى — ولم تكن المظاهر الوحيدة لهذا الاتجاه هى انتشار الميل إلى تصوير موضوعات الحياة الجامدة والمناظر الطبيعية، بل إنه يظهر أيضًا فى التصوير الواقعى للأشخاص كما لو كان كل منهم قطعة من الطبيعة.

وكانت الحركة المناظرة، فى ميدان الأدب، للتطور العظيم فى التصوير الشخصى، هى التوسع المطرد فى كتابة السير والسير الذاتية. ذلك لأن قيمة "الوثيقة البشرية" تزداد كلما أصبح الاستبصار بنفسية الإنسان سلاحا متزايد الأهمية فى

المنافسة الاقتصادية[١]. غير أن الاهتمام المتزايد بكتابة السير كان يرجع إلى عوامل أخرى أيضًا – هى ازدياد الميل إلى التأمل الذاتى الفلسفى، والاتجاه الواضح إلى عبادة الأبطال منذ عهد الإسكندر الأكبر، بل كان يرجع – إلى حد ما – إلى ما كان يبديه مجتمع البلاط الجديد من اهتمام متزايد بالشخصيات[٢]. وأدى الاهتمام الجديد بعلم النفس إلى ظهور الرواية والكوميديا البورجوازية. وكانت الموضوعات المتخيلة لهذه الروايات والكوميديات – وأهمها قصص الحب التى تحدث فى عالم الجمهور الذى كتبت من أجله لا فى عالم الحكايات البطولية النائى – من خلق الأدب الهلينستى[٣]. وكان هذا هو الطابع الذى يتسم به عالم كوميديات ميناندر Menander الذى يتضمن كل ما ظل حيا – تقريبًا – من الكوميديا القديمة وتراجيديا يوريبيدس بعد اختفاء ديمقراطية المدينة وعبادة ديونيزوس. فالشخصيات فى هذه الكوميديات تنتمى إلى الطبقتين الوسطى والدنيا، وموضوعاتها تدور حول الحب، والمال، والرغبات، والآباء البخلاء، والأبناء الحائرين، وحول اختطاف العشيقات، والطفيليين المخادعين والخدم الماكرين، والخلط بين التوائم، وفقدان الوالدين والعثور عليهما من جديد. وكان الاهتمام بالحب أمرا لا غناء عنه، وهنا أيضًا نجد أن يوريبيدس هو الذى مهد الطريق للعصر الهلينستى. فقبله كان الحب غير معروف من حيث هو موضوع للصراع الدرامى، فاكتشفه هو، ولكنه لم يصبح محورا ارتكاز موضوع الدراما إلا فى العصر الهلينستى[٤]. وربما كان عنصر الحب فى الكوميديا البورجوازية أكثر سمات هذه الكوميديا، إذ أن المحبين فيها يناضلون، لا ضد الآلهة وأنصاف الآلهة، بل ضد جهاز المجتمع البورجوازى – أعنى الآباء العنيدين، والمنافسين الأغنياء، ورسائل الخيانة، والرغبات المتآمرة بدهاء. ومن المؤكد أن هذا الجهاز الكامل الذى يدور حول الحب المستتر غير المشروع، يعبر عن "نزع

---

(١) Georg Misch : Gesch. Der Autobiographie, I, 1931, 2nd edit., pp. 96 ff.

(٢) Ibid., pp. 105, 113, 179 .

(٣) Wilamowitz – Moellendorff : Die griech. Lit., pp. 185 – 7 .

(٤) E. Bethe : "Die griech. Poesie". In Grecke – Norden, Einl. In die Altertumswiss, I, 3, 1924, p. 38 .

الصبغة الحالمة"[1] عن الحياة، وصبغها بصبغة عقلانية، وهو ما يرتبط دائمًا بانتصار الاقتصاد النقدى والروح التجارية.

وهكذا أصبح للبورجوازى آخر الأمر مسرح خاص به، يشعر بأنه ينتمى إليه حقيقة. ففى كل بلدة صغيرة كان هناك مبنى متواضع، أما فى المدن الكبيرة فكانت هناك تلك القصور الجديدة المبنية من الحجر أو الرخام، والتى لا تزال بقاياها موجودة إلى اليوم. وهذا هو ما يخطر بذهننا عادة عندما نتحدث عن المسرح اليونانى، غير أن هذه المسارح لم تبن من أجل أيسخولوس وسوفوكليس، بل من أجل يوريبيدس المحتقر ومنافسيه المتأخرين - الذين يشملون ميناندر وهيروندس Herondas. بل يشملون أيضًا شتى أنواع المهرجين و"البهلوانات" والحواة والمقلدين - وهى جماعة تبلغ من التباين ما بلغته جماعة منافسى شيكسبير بعد ذلك العصر بقرون عديدة.

---

[1] الكلمة المستخدمة هنا هى "disenchantment" بالمعنى الخاص الذى استخدمها به ماكس فيبر.

الفصل السادس
الإمبراطورية
ونهاية العالم القديم

أخذ عصر الفن الهلينستى ينقضى بالتدريج ليحل محله الفن الرومانى الذى أصبحت له السيطرة. فبعد بداية عصر الإمبراطورية أصبحت أهم التطورات هى التى تحدث فى الفن الرومانى، لا فى الفن اليونانى. ووصل فن "الباروك" المتضخم، وكذلك فن "الروكوكو" الرقيق، فى العصر الهلينستى، إلى طريق مسدود، وأصبحا يقتصران على ترديد صيغ بالية. أما روما التى حكمها القياصرة، ومعها الإدارة المتجانسة للإمبراطورية، فقد أنتجت "فنا إمبراطوريًا"[1] متجانسًا بدرجات متفاوتة، أصبح بمضى الوقت هو الذى يتحكم فى الأذواق فى كل الأحوال، لأنه كان يضم فى داخله جميع الاتجاهات الأشد تقدمية. وبعد عصر أغسطس، الذى كانت الصبغة اليونانية فيه واضحة كل الوضوح فى الأسلوب الفنى، وإن كانت قد اقتربت بشىء من البرود والجمود البورجوازى، ازدادت السمات الرومانية الخاصة وضوحًا خلال حكم الفلافيين Flavians وترايان Trajan ، حتى أصبحت لها الغلبة فى العصر المتأخر للإمبراطورية. ولقد كان الميل إلى الفن اليونانى مقتصرًا، منذ البداية، على الطبقات العريقة المثقفة، على حين أن الطبقة الوسطى لم تكن تهتم به كثيرا، بينما كانت الجماهير بالطبع أقل اهتماما به. أما خلال القرون الأخيرة من الإمبراطورية الرومانية الغربية، عندما أخذت الأرستقراطية تفقد مركزها المسيطر وتغادر المدن، وعندما ظهر قواد وقياصرة من أدنى الرتب العسكرية ومن أبعد أطراف الأقاليم، وعندما كانت أهم حركة دينية فى ذلك العصر حركة بدأت بأدنى طبقات الشعب ثم غزت الطبقات العليا بالتدريج — خلال هذه القرون اتخذ الفن بدوره طابعا ازداد

---

[1] Franz Wickhoff : Roemische Kunst, 1912, p. 23 .

شعبية وإقليمية بالتدريج، وأخذ يستبعد بالتدريج مثله العليا الكلاسيكية[١]. وأصبح التطور الفني — ولاسيما في ميدان نحت الشخصيات — مرتبطا بالتراث الروماني القديم الذي ظل قائما دون انقطاع في أقنعة الأجداد التي كانت تعرض في القاعات[٢]. ولو وصفنا هذه الأقنعة بأنها مجرد "فن شعبي" بأدق معاني الكلمة، لكان في ذلك تطرف شديد، إذ أنه، حتى على الرغم من أن عادة الأشراف في تقديم صور تمثل أجدادهم في المواكب الجنائزية[٣] قد امتدت إلى الأسر الشعبية العادية، في السنوات الأخيرة للجمهورية[٤]، فإن عبادة صور الأجداد ظلت في أساسها سمة تتميز بها الجنازات الأرستقراطية، ولا يمكن أن تكون قد امتدت إلى الجماهير العريضة للشعب. وأيًا كان الأمر، فإن الفارق الحاسم بين تصوير الشخصيات عند الرومان وبينه عند اليونان هو أن الأخير كان يستهدف غرضا واحدًا، هو أن يستخدم في الآثار الضخمة العامة، على حين أن الهدف الرئيسي من الأول كان تلبية الحاجات الفردية. وهذه الحقيقة هي العامل الرئيسي الذي يفسر تلك النزعة المطابقة للطبيعة مباشرة، وذلك الإحساس بالألفة، الذي تبعثه الشخصيات الرومانية المصورة — وهي الصفة التي أصبحت تسري آخر الأمر على الأعمال المخصصة للأغراض العامة ذاتها. ومع ذلك فإن تطور الفن الروماني لم يسر في طريق موحد على الإطلاق، إذ نستطيع أن نميز فيه إلى النهاية بين اتجاهين مختلفين كل إلى جانب الآخر: أحدهما أسلوب أرستقراطية البلاط، ويتميز بصبغته الهلينية، واتجاهه المثالي، النمطي، وانفعاليته المسرحية، والآخر هو الأسلوب المحلي، الهادىء، المطابق للطبيعة، الذي يلائم الطبقة المتوسطة الأكثر مرونة. ولم يتم انتصار النوع الجماهيري من الفن على فن الصفوة في وقت واحد أو بنفس المدى في الفروع المختلفة، واضطر الفن الأرستقراطي أخيرًا إلى أن يلجأ إلى أسلوب انطباعي

---

(١) Arnold Schober : "Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialroemischen Kunst," Jabresber des oesterr. Archeolog, Inst., 1930, XXVI, pp. 49 – 51. – Silvio Ferri : Arte romana sul Reno, 1931, p. 268.

(٢) CF. Guido Kaschnitz – Weinberg : "Stud. Zur etrusk. U. fruehroem. Portraetkunst." Mitt. Des Deuschen Arch. Inst, Roem. Abt., vol. XLI, 1926, pp. 178 ff.

(٣) Th. Mommsen : Roemische Staatsrecht , 1887, 3rd edit., I, p. 442; III, p. 465 .

(٤) A, Zadoks – Jitta : Ancestral Portraiture en Rome, 1932, p. 34.

لابد أنه كان مجهولاً تماما لدى الجماهير، وذلك قبل أن يستسلم آخر الأمر للاتجاه الشعبى إلى البساطة والطابع التعبيرى المباشر الذى اتسم به الفن الرومانى المتأخر.

ولقد كان النحت أهم الفنون فى عصر أغسطس، وذلك نتيجة للتأثير اليونانى الذى كان سائدًا عندئذ، غير أن التصوير ازداد أهمية بعد ذلك بالتدريج، وكاد فى آخر الأمر أن يحل محل النحت تمامًا. وبحلول القرن الثالث، توقف نسخ الأعمال الفنية اليونانية، وأصبح التصوير، خلال القرنين التاليين، هو الذى يسود ميدان "الديكور" الداخلى[١]. والواقع أن التصوير هو الفن الرومانى المتأخر والمسيحى المتقدم بالمعنى الصحيح، وقد احتل فى ذلك الحين المكانة التى كان يحتلها النحت فى العصر الكلاسيكى، فهو عند الرومانيين يمثل الفن الجماهيرى الذى يخاطب الجميع بلغة يفهمها الجميع. فلم يشهد أى عصر سابق مثل هذا الإنتاج للصور بالجملة، ولم يستخدم التصوير قبل روما البتة فى مثل هذه الأغراض الثانوية العارضة. وكان من مصلحة أى شخص يلجأ إلى الجمهور وينبئه بأمور هامة، أو يحرص على الدفاع عن وجهة نظره أمامه، أو على أن يكتسب أنصارًا يؤيدون رأيه، أن يستخدم الصور لتحقيق هذا الغرض . فالقائد المظفر كان يستخدم لوحات معلقة كبيرة يحملها معه فى موكبه المنتصر لكى يعرض على الشعب الفخور به صور مواقعه الحربية، والمدن التى غزاها، والأعداء الذين أذلهم. وفى المحاكم، كان ممثلو الادعاء والدفاع معًا يستخدمون صورا تقدم للقضاة وللجمهور تصويرا ساذجا ولكنه حى للمسائل موضوع النزاع، أو لظروف الجريمة، أو لإثبات عدم وجود المتهم على مسرح الجريمة. وكان المؤمنون يقدمون صورا نذرية تصور الأخطار التى مروا بها، وتحتشد بقدر كبير من التفاصيل الشخصية الخالصة. وقد قدم تيبريوس سمبرونيوس جراكوس Tiberius Sempronius Gracchus إلى ربة الحرية مناظر مصورة تبين كيف استقبلت بلدة بنفنتوم جنوده المظفرين وأكرمت وفادتهم. كذلك أمر ترايان Trajan بنحت قصة غزواته بتفاصيلها الدقيقة على الحجر[٢]. وهكذا كانت الصورة

---

[١] Herbert Koch : "Spaetantike Kunst" In "Probleme der Spaetantike". Vortraege auf dem 17. Deutschen Historikertag, 1930, pp. 41 – 2.

[٢] Th. Birt : Zur Kulturgesch. Roms, 1917, 3rd edit., p. 138 .

فـى رومـا تجمـع بـين الخـبر، والمقـال، والإعـلان، واللوحـة، والسـجل الزمـنى، والكاريكـاتير السياسـى، وشـريط الأنـباء، والدراما السينمائية. ويكشف حب الرومان المصـور عـن اسـتمتاع بكـل مـا هو من نوع الحكاية الفردية، وعلى اهتمام بالتسجيل وبشـواهد العـيان، كمـا يـدل عـلى نـوع مـن الرغبة البدائية، الطفولية، النهمة، فى المـناظر والرسوم. فهذه الصور كلها إنما هى صفحات فى كتاب مصور للبالغين — وقد تكـون أحـيانًا، كمـا فـى حالة الحلزونيات الصاعدة climbing spirals فى "عمود تـرايان"، كـتابا مصـورا ممـتدا أو منبسـطًا، يقصـد مـنه التعبير عن اتصال الحوادث وتحقـيق نفس التأثيرات التى ننتظرها اليوم من الفيلم. ولا جدال فى أن المطالب التى كـان يقصـد مـن هـذه الصور أن تلبيها كانت ساذجة غير فنية فى أساسها. ذلك لأن رغبـتك فى أن تجرب كل شىء بنفسك، وترى كل شىء بعينيك وكأنك كنت هناك، تـنطوى على نوع من السذاجة، وهى موقف بدائى يرفض كل ما يمثل بصورة محورة عـلى أساس أنه "غير أصلى"، مع أن هذا التحوير يكون، بالنسبة إلى أى عصر أكثر تعمقًا، ماهية الفن ذاتها.

ومـع ذلـك فـإن هـذا الأسـلوب الشـبيه بتماثـيل مـتاحف الشـمع، أو هـذا الأسـلوب الفوتوغـرافى، الـذى كان فى البداية لا يلقى قبولاً — دون شك — إلا لدى غـير المتعـلمين، ممـن يسـتمتعون بمـا هـو حاضـر مـاثل أمام العين، وهذه الرغبة فى تصوير الحوادث الهامة بأكمل الطرق وأكثرها حيوية، هى ذاتها التى أدت إلى ظهور الأسـلوب المـلحمى الـذى هـو أسـلوب الفن المسيحى والغربى. ذلك لأن أعمال الشرق القديـم والـيونان كانـت تشـكيلية، أثرية، تكاد تخلو من الفعل، وليست ملحمية ولا درامـية، عـلى حـين أن أعمـال الفـن الـرومانى والغـربى تصـويرية، إيهامـية illusionist، ملحـمية، درامـية، وهـى لا تقـل فـى امـتلائها بالأحداث عن الفيلم. ولقـد كـان الفن الشرقى القديم والفن اليونانى يتألف كله تقريبا من أعمال ذات طابع شـعائرى، وتفسـيرات لحقـيقة أزلـية، ومـن هيئات أو أشكال منفردة، على حين أن الفـن الـرومانى والغـربى يـتألف أساسـا مـن تصـوير تاريخى، ومن التعبير عن مناظر تلـتقط فـيها ظواهر عابرة بطبيعتها وتترجم إلى اللغة المكانية بالأسلوب الفنى البصرى الـبارع. وكـان الفن اليونانى، والفن اليونانى الرومانى، يحل هذه المشكلة — حين لم

يكـن يسـتطيع تفاديهـا – بالطـريقة التى أطلق عليها لسنج Lessing اسم "اللحظة الحافلـة"، التى ينضغط فيها مضمون الفعل بأسره فى موقف واحد يحتشد بالحركة، وأن يكـن هـو ذاته بلا حركة. وقد افترض لسنج أن هذه هى الطريقة المتبعة فى الفن البصـرى بمـا هـو كذلـك، ولكـنها فـى واقـع الأمـر لا تعـدو أن تكـون طـريقة الفـن الكلاسـيكى اليونانى والفن الحديث فى القرون الأخيرة. أما فى الفن الرومانى المتأخر والمسيحى الوسـيط، فقـد اسـتخدمت طـريقة مخـتلفة كل الاختلاف، هى تلك التى يسـميها فرانـتس فيكهوف Franz Wickhoff "بالمتصلة" continuous فى مقابل "الانفصـالية" isolating[1]. وهـو يعـنى بذلـك الأسـلوب الناشـىء عن نزوع ملحمى تصـويرى، سينمائى، فى الفن، والذى يصور المراحل المختلفة لفعل فى إطار أو منظر واحـد دون انقطـاع، فـيكرر الأشـكال الرئيسـية فـى كل مرحلة للفعل، بحيث يكون للمـناظر المخـتلفة نفس تـأثير سلسلة الرسوم المعروفة فى المجلات الهزلية، وبحيث توحـى بالاتصـال الموجود فى فيلم سينمائى. صحيح أن الحركة وهمية فحسب، وأن المـناظر المنفصـلة أشبه بالصور المنعزلة فى الشريط منها بالصور المتصلة على الشاشة، غـير أن القصـد واحـد. فـالفن الـرومانى المـتأخر والفيـلم الحديـث يلبـيان معا مطلبا جماهيريـا هـو تحقـيق الطـابع المكـتمل والمباشـر، ولكـن الأهـم من ذلك أنهما يلبيان مطلـب الصـور، وذلـك لكونهمـا أصـرح وأقوى تأثيرا من أى وصف ممكن بالكلمات، فضلاً عن أنهما يقتضيان من الجمهور جهدا أقل مما يقتضيه هذا الوصـف.

أمـا الاتجـاه الهـام الـثانى فـى الفن الرومانى المتأخر فهو الانطباعية، وهذه الانطباعـية غنائية lyrical أكثر منها ملحمية، وهى تحاول أن تثبت انطباعا واحدا فـريدا بكـل ما يتصف به من طابع مؤقت ذاتى. ويرى فيكهوف أن هذه الطريقة هى المقدمـة الممهـدة لأسـلوب "الاتصال continuity"، وهى المكمل العضوى لـه[2]، غير أن مـن المسـتحيل إيجـاد مـثل هذا الارتباط المباشر بين الأسلوبين. فهما يظهران فى وقـتين مخـتلفين وفى ظروف مختلفة، سواء منها الظروف الروحية والخارجية. ذلك لأن انطباعـية القـرن الأول المـيلادى هـو آخـر مظهـر من مظاهر الفن الكلاسيكى بعد

---

[1] F. Wickhoff, op. cit., pass., especially pp. 14 – 16 .

[2] Ibid .,

صقله وتهذيبه، على حين أن الأسلوب الاتصالى لا يظهر إلا فى القرن الثانى، وهو المظهر الأول — الساذج والخشن إلى حد ما — لنزوع فنى غريب تماما عن الذوق الكلاسيكى. كذلك فإن أصل الأسلوبين يرجع إلى طبقات اجتماعية متباينة، وهما لا يظهران معا فى أى عمل واحد تقريبا. فالطريقة الاتصالية لا تظهر إلا بعد انقضاء أفضل فترات الانطباعية القديمة. وقد ظلت بعض المظاهر الخارجية للأسلوب الانطباعى باقية وقتا ما، بوصفها جزءا من تراث حرفة المصور، إلى أن طواها بدورها النسيان. وعلى ذلك فإن الطريقة الاتصالية والأسلوب الملحمى، اللذين يهدفان إلى إبراز الفعل الذى ينطوى عليه الموضوع، لا يكملان الأسلوب الانطباعى، بل هما على العكس من ذلك يبتلعانه ويقضيان عليه. فالطريقة الاتصالية كانت تعبر عن نزوع مضاد فى أساسه لنزعة مطابقة الطبيعة، ومن هنا فإنا لا نكاد نجد لها أثرا فى الفترتين الكبيرتين اللتين كانت تسودهما نزعة مطابقة الطبيعة هذه، وهما الفن اليونانى وفن ما بعد العصور الوسطى. والواقع أن من المستحيل تفسير أو تبرير رأى فيكهوف القائل أن الأسلوب الاتصالى يسود الفن الغربى بأسره منذ القرن الثانى إلى القرن السادس عشر، إذ أنه لم يكن شائعا حتى فى العصر القوطى المتأخر، أما بعد عصر النهضة فقد أصبح ظهوره أمرا غير عادى. وعلى أية حال فليس ثمة ارتباط باطن بين الصبغة الإيهامية للطريقة الاتصالية وبين الإيهامية البصرية فى الأسلوب الانطباعى.

ومع ذلك فإن الانطباعية، وإن كانت قد سارت فى طريقها الخاص المتميز، كانت عاملا عجل بانحلال الفن القديم. ذلك أنها حين جعلت الأشكال التى تصورها أخف وأكثر تسطيحًا، وزادتها بالتدريج اقترابا من الطابع الأثيرى التخطيطى، فقد جعلتها أقل مادية بمعنى ما. وبعد أن أصبحت هذه مجرد أشكال تهدف إلى إحداث تأثيرات لونية ومحيطية، وفقدت قوامها الجسمى وصلابتها البنائية وتماسكها المادى، أصبح من يتأملها يتخيل أن المصور كان يستهدف عن عمد مثلا أعلى روحيًا أو علويًا معينًا[1]. وهكذا فإن الانطباعية المادية المطابقة

---

[1] CF. Max Dvorak : "Katakombenmalerin. Anfaenge der christlischen Kunst." In "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte", 1924, pp. 16 – 17 .

للطبيعة قد مهدت الطريق للأسلوب المضاد لها، وهو النزعة التعبيرية الروحية[1]. وفى ذلك ما يذكرنا بالنزعة التعبيرية فى التصوير خلال العصر الحجرى القديم، وهى النزعة التى أفضت إلى ظهور ضدها المباشر "من وجهة النظر الأسلوبية"، أعنى الأسلوب الهندسى فى فن العصر الحجرى الجديد. وتكشف لنا كلتا الحالتين عن مدى تعقد الأساليب المختلفة، وإلى أى حد يمكن أن يعد كل منها أداة أو وسيلة لنظرة إلى العالم تختلف عن نظرته الخاصة كل الاختلاف. فانطباعية الأسلوب "البومبى" Pompeian الرابع، بقدرتها الخارقة على الإيحاء العميق، كانت نتاجا رفيعا لطبقة المثقفين الحضرية فى روما، أما "انطباعية" تماثيل المقابر المسيحية، بما فيها من أشكال لا وزن لها ولا حجم، فإنها تمثل بنفس القوة روح المسيحى الزاهد فى العالم، الذى يعزف عن كل ما هو أرضى ومادى.

لقد بدأ فن تصوير الهيئة البشرية فى العالم القديم بأسلوب المواجهة frontality ، وانتهى به أيضًا. وفى استطاعتنا أن نتتبع التغيرات التى طرأت عليه، من النزعة التقليدية الهندسية فى الفن الآرخى، إلى حرية الحركة فى الفن الكلاسيكى، إلى الأشكال الشاذة المشوهة فى فن "الباروك" الهلينستى، ثم مرة أخرى إلى المنظور الأمامى التماثلى المسطح الجاد فى الفن الرومانى المتأخر[2]. ويبدأ مجرى هذا التطور بخضوع الفن للعقيدة الدينية، ثم ينتقل إلى عهد استقلال الفن وسيادة النزعة الجمالية، وينتهى إلى نوع جديد من الاعتماد أو الخضوع الروحى. كذلك فإنه يبدأ بوصفه تعبيرا عن نظام اجتماعى تسلطى، ثم يسير فى فترات من الديمقراطية والنزعة التحررية، لكى يصبح مرة أخرى تعبيرا عن سلطة روحية جديدة. أما النظر إلى مرحلة التطور الأخيرة هذه على أنها آخر مراحل الفن القديم — إذا قبلنا رأى درويزن Droysen القائل أن الحضارة القديمة قضت على ذاتها وعلى الوثنية نتيجة لاتجاهات باطنة معينة كامنة فيها — أو على أنها أولى مراحل عصر عالمى

---

(1) للاطلاع على مزيد من المعلومات عن النزعة التعبيرية فى أواخر العصور القديمة، انظر:
Run. Kautzsch : Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike, 1920 .

(2) **CF. H. Koch, op. cit., pp. 49, 53 – G. Rodenwalt, op. cit., p. 87 – M. Dvorak, op. cit., p. 21.**

جديد، فهـذه مسـألة تـتعلق بأيسـر تصنيف وتقسيم ممكن للفترات التاريخية. ولكن مثـلما أن مـن واجبـنا أن نـرى فى المستعمرات الزراعية القديمة صورة مبكرة من صور الإقطـاع[1]، فكذلك ينبغى علينا ألا نعترف بوجود انقطاع بين الفن اليونانى الرومانى المتأخر وفن العصور الوسطى المسيحية .

[1] Max Weber : "Die sczialen Gruende des Untergang der antiken Kultur. "In Ges. Aufsaetze zur Sozial – und Wirtschaftsgesch., 1924, pp. 307 – 8.

الفصل السابع
الشعراء والفنانون
فى العالم القديم

هـناك شيء واحد لا يكاد يطرأ عليه تغير — ملحوظ على الأقل — من بداية العصر اليونانى الرومانى إلى نهايته، ألا وهو وجهة النظر التى يحكم بها على الفنان التشـكيلى أو المصـور بالنسـبة إلى الشاعر. ذلك لأن هذا الأخير كان يحظى فى بعض الأحـيان بتقدير فريد حقا، بوصفه نبيا أو عرافا، ومانح الشهرة ومفسر الأساطير، أما الفـنان التشـكيلى أو المصور فقد كان على الدوام صانعا حرفيا يدويا يحصل عن طريق أجـره عـلى مـا يسمح له بالحصول عليه. وهناك عوامل متعددة تعلل هذا التمييز. أو لهـذه العوامـل هـو أن الـنحات أو المصـور يعمـل مـن أجـل الحصـول على أجر، ولا يحـاول إخفاء هذه الحقيقة، على حين أن الشاعر يعد ضيفا على راعيه وصديقا له، حـتى فـى الحـالات الـتى يكـون فـيها عالـة علـيه تمامـا. ومـن العوامل الأخرى أن الـنحات والمصور يتعين عليهما أن يشتغلا بمواد وأدوات قذرة، على حين أن الشاعر يمضـى فـى عملـه بملابـس وأيـد نظـيفة — وهى أمور لها فى نظر عصر غير صناعى أهمـية تفـوق مـا نتصور. غير أن أهم هذه العوامل هو أن النحات أو المصور مضطر إلى القـيام بعمل يدوى ينطوى على جهد جسمى، وإلى أداء كثير من المهام الشاقة، على حـين أن جهـود الشـاعر ليسـت بالتأكـيد ممـا يمكـن أن تـلحظه العين. ويرجع هذا الازدراء لأولـئك الذيـن يـتعين علـيهم أن يعملوا من أجل العيش، وهذا الاحتقار لكل عمـل يـبذل مـن أجـل الكسـب، بـل للعمل المنتج عامة، إلى أن هذه الأعمال تنم عن خضـوع وخدمـة وتبعية، على عكس الأعمال الأرستقراطية القديمة، كالحكم والحرب والرياضـة[1]. ففـى الوقـت الـذى كانـت النساء فيه تقوم بمعظم أعمال الزراعة وتربية الماشـية، أصـبحت الحـرب هـى المهـنة الرئيسـية للـرجال، والصـيد هو أهم ضروب

(1) Th. Veblen : The Theory of Leisure Class, 1899 .

الرياضة عندهم، والحرب والصيد يحتاجان إلى مران وشجاعة ومهارة، ومن هنا كانت مكانتهما رفيعة. أما الأعمال التى تنطوى على جهد دائب، تفصيلى، مرهق، فإنها تلائم المستضعفين، ومن ثم فهى تفتقر إلى الشرف. وقد تطرف القدماء فى طريقة التفكير هذه إلى أبعد مدى ، حتى جاء وقت أصبح فيه كل نشاط إنتاجي، وأية مهنة يرتزق منها، تعد عارا، وأصبحت هذه الأعمال تترك للعبيد لأنها محتقرة، لا محتقرة لأنها تترك للعبيد (كما كان يظن من قبل). وأقصى ما يمكن أن يقال عن الارتباط بين العمل اليدوى والعبيد هو أنه عامل يساعد على الاحتفاظ بالأفكار البدائية عن الشرف، غير أن هذه الأفكار قطعا أقدم بكثير من نظام الرق.

ولما كان العالم القديم قد وجد نفسه مضطرا إلى رفع هذا التناقض بين احتقار العمل اليدوى والتقدير العظيم للفن بوصفه وسيلة تستخدم فى الدين وفى الدعاية، فقد وجد الحل فى التفرقة الذهنية بين العامل الفني وبين شخصية الفنان. فهو يبجل المخلوق مع ازدرائه للخالق[1]. ولو قارنا بين وجهة النظر هذه وبين النظرة الحديثة التى تعلى من قدر الفنان نفسه بالقياس إلى عمله — وتتخلى عن الاعتقاد الوهمى بأن عمل الفنان يعبر تعبيرا كاملاً عن شخصيته — لأدركنا مدى ضخامة الفرق بين العالم القديم والعالم الحديث فى تقديرهما للعمل من حيث هو عمل. فحتى لو كانت المهابة التى كانت تعزى فى العصور البدائية للنشاط المنتج قد ظلت لها آثار باقية، كما يؤكد "فبلن"، فإن الفارق بين ذلك العصر وبين عصرنا يظل مع ذلك هائلاً[2]. ومن المؤكد أن هذه النظرة المتحيزة كانت فى العالم القديم أعمق بكثير مما هى فى أيامنا. فطوال الوقت الذى كانت فيه طبقة النبلاء العسكرية محتفظة بسيطرتها فى العالم اليونانى، كانت تسود فكرة بدائية، طفيلية، اغتصابية عن الشرف، وعندما فقدت هذه الطبقة سيطرتها، سادت فكرة مشابهة كل المشابهة لفكرتها عن الشرف، مستمدة من المسابقات الرياضية. ذلك لأنه فى الوقت الذى سكت فيه صوت السلاح أصبحت هذه المسابقات تعد المهنة الوحيدة الجديرة

---

(1) E. Zilselm, op. cit., p. 35 .

(2) Veblen, op. cit., p. 36 .

بالرجل. وهذا المثل الأعلى الجديد ينطوى بالمثل على فكرة صراع يستنفد كل طاقات المشتركين فيه، ويقتضى أن تكون لديهم وسائل مستقلة للعيش.

ولقد كانت الطبقة الحاكمة اليونانية وفلاسفتها يرون أن الفراغ الكامل هو الشرط الضرورى لكل ما هو خير وجميل - فهو نعمة غالية بفضلها وحدها تكون الحياة جديرة بأن تعاش. ذلك لأن من يستمتع بالفراغ هو وحده الذى يستطيع أن يكون حكيما حر الذهن، وأن يسيطر على حياته ويستمتع بها إلى أقصى مدى. ولا شك أن هناك ارتباطا داخليا واضحا بين هذا المثل الأعلى فى الحياة وبين المركز الاجتماعى لطبقة الملاك. ذلك لأن فكرة الجمال الخير عند هذه الطبقة، ودعوتها إلى التدريب الشامل للقوى الجسمية والروحية، وازدراءها لكل تخصص ضيق ولكل خبرة تقتصر على ميدان واحد، كل ذلك ينطوى على مناداة بمثل أعلى مضاد فى أساسه للاحترافية. وعندما أكد أفلاطون فى محاورة "القوانين" التضاد بين التعليم الذى يعلى من قدر الشخصية بأكملها، وبين مجرد التدريب على حرفة مهنية، لم يكن يعبر فقط عن ميله إلى المثل الأعلى الأرستقراطى القديم للجمال الخير، بل كان يبدى أيضًا ازدراءه الواضح للبورجوازية الديمقراطية الجديدة، التى شجعت فكرة التخصص والتمايز المهنى. فكل تخصص وكل مهنة تحددت معالمها بوضوح، هى فى نظر أفلاطون سوقية وضيعة، ومثل هذه السوقية سمة مميزة للمجتمع الديمقراطى[1].

ولقد أدى انتصار المبادىء البورجوازية على المبادىء الأرستقراطية خلال القرن الرابع وفى العصور اللهينستية إلى إعادة النظر فى الفكرة القديمة عن معنى الشرف، ومع ذلك لم يصبح العمل فى ذاته مشرفا، ولم يعتقد فى أى وقت أن للعمل قيمة تعليمية كما تذهب إلى ذلك الأفكار الأخلاقية البورجوازية الحديثة، وإنما كان العمل فى نظرهم مجرد شىء يمكن اغتفاره والتغاضى عنه فى شخص يحسن اكتساب المال. وقد سبق أن لاحظ "بوركارت" أن البورجوازية لم تكن تقل عن الأرستقراطية احتقارا للعمل فى اليونان، على حين أن البورجوازية كانت تحترم

[1] J. Burckhardt, op. cit., IV, pp. 125 – 6.

العمل دائمًا فى العصور الوسطى، إذ أنها لم تكن تشارك طبقة النبلاء رأيها فى الشرف، بل فرضت على هذه الطبقة آخر الأمر فكرتها الخاصة عن الشرف المهنى. ويرى بوركارت أن القيمة التى يعزوها شعب ما إلى العمل تتحدد تبعا للظروف التى وضع فيها هذا الشعب مثله الأعلى الخاص فى الحياة. فالمثل الأعلى للحضارة الغربية الحديثة مستمد من بورجوازية العصور الوسطى، التى استطاعت آخر الأمر أن تتفوق على طبقة النبلاء فى إنتاجها المادى والروحى معًا. أما القيم اليونانية فتستمد من العصر البطولى اليونانى، ومن عالم لم يكن لفكرة المنفعة فيه دور. فهذه القيم كانت تراثا مستمدا من الأرستقراطية اليونانية المحاربة، ولم تستبعد بعد ذلك استبعادا تاما فى أى وقت[1]. ولم تحدث إعادة تقويم أساسية للعمل، وبالتالى للفنون التشكيلية، إلا بعد أن فقد المثل الأعلى للتنافس الرياضى قوته خلال الأزمة التى اقترنت بنهاية دولة المدينة Polis على أن هذا التغير لم يتحقق أبدًا بصورة كاملة فى العالم القديم.

ففى العصر الكلاسيكى فى أثينا ظل المركز الاقتصادى والاجتماعى للمصورين والنحاتين كما كان فى العصرين البطولى والهوميرى دون أى تغيير تقريبًا، على الرغم مما أصبح للأعمال الفنية من أهمية فائقة فى إظهار قوة مدينتهم الفخورة الظافرة. فقد ظل الفن يعد مجرد حرفة يدوية، كما ظل الفنان يعد صانعًا عاديًا لا يشترك ولا يسهم بدور فى القيمة الروحية للمعرفة أو التربية. وظل الفنان زهيد الأجر، يفتقر إلى موطن مستقر، ويحيا حياة تجوال، ومن ثم فقد كان غريبا دخيلا على المدينة التى كان يعمل فيها. ويفسر برنارد شفيتسر Bernhard Schweitzer وهذا المركز الاجتماعى الثابت نسبيا للفنان الحرفى على أساس ثبات الأحوال الاقتصادية السيئة التى كان الفنان يعمل فيها طوال عصر الاستقلال اليونانى[2]. ففى اليونان، كانت دولة المدينة على الدوام هى الراعى الكبير الوحيد للأعمال الفنية، ومن ثم لم تكن تواجه منافسة فى هذا الميدان، إذ أن الارتفاع النسبى فى نفقات إنتاج الأعمال الفنية كان يحول بين الأفراد وبين الاستمرار فى منافستها أو حتى

---

(1) Ibid., pp. 123 - 4.

(2) B. Schweitzer : Der bildende Kuenstler , p. 47.

الشروع فى هذه المنافسة. ومع ذلك فقد كانت هناك من الناحية الأخرى منافسة حامية بين الفنانين، ولم تكن المنافسة بين المدن المختلفة تؤدى إلى تعويض تأثير هذه المنافسة بين الفنانين : إذ أن أى إنتاج للسوق الحرة قادر على أن يجعل للفنان مركزا مضمونًا، كان يقبل دون تردد، سواء فى داخل المدينة الواحدة وبين المدن منظورا إليها ككل.

ولقد كان التغير الملحوظ فى مركز الفنان فى عهد الإسكندر الأكبر مرتبطا ارتباطا مباشرا بالدعاية التى كان يقوم بها لصالح ذلك القائد المنتصر . ذلك لأن عبادة الفرد، التى نمت من عبادة البطولة الجديدة هذه، كانت من مصلحة الفنان، إذ جعلته مانحا للشهرة وأكسبته هو ذاته الشهرة فى الوقت نفسه. وأدى الطلب على الأعمال الفنية فى عهد خلفاء الإسكندر، وكذلك الثروات التى تراكمت فى أيدى الأفراد، إلى زيادة هائلة فى استهلاك الفن، مما أدى إلى رفع قيمته الاقتصادية وزيادة تقدير الجمهور للفنان. وأخيرًا فإن التعليم الفلسفى والأدبى أصبح أكثر انتشارا بين أوساط الفنانين الصناع، فبدأوا يتميزون عن الصناع العاديين، ويكونون فئة مستقلة عن فئة الحرفيين. ونستطيع أن نستخلص من الروايات المسجلة عن حياة الفنانين فكرة واضحة عن التغير الضخم الذى حدث منذ العصور الكلاسيكية. فالفنان فارهاسيوس Pharrhasios كان فى توقيعاته لصوره، يفخر ببراعته بطريقة فيها من الاعتزاز بالنفس ما كان يستحيل تصوره قبل ذلك بوقت قصير، كذلك فإن صور زيوكسيس Zeuxis قد جلبت له ثروة تفوق ما حصل عليه أى مصور قبله. أما أبيليس Apelles فلم يكن فقط مصور البلاط، بل كان أيضًا من خلصاء الإسكندر الأكبر. وأخذت تذاع بالتدريج حكايات عن التصرفات الشاذة للمصورين، حتى إنا لنجد بعد وقت معين مظاهر تشبه التمجيد المفرط للفنان فى العصر الحديث[1]. وأهم من هذا كله، أو على الأصح من وراء هذا كله، نجد ما يسميه شفيتسر "باكتشاف العبقرية الفنية"، الذى ينسبه إلى تأثير فلسفة أفلوطين[2]. ذلك لأن أفلوطين ينظر إلى الجمال على أنه صفة أساسية للطبيعة الإلهية. فهو فى مذهبه الميتافيزيقى يرى أن

---

(1) J.P. Mahaffy : Social Life in Greece from Homer to Menander, 1888, p. 439 .
(2) Schweitzer : Der bildende Kuenstler, pp. 60, 124 ff.

الفنان هو وحده الذى يستطيع أن يعيد لعالم الحس المفكك ذلك الاكتمال الذى فقده بانفصاله عن الله[1] ومن الواضح أن الفنان لابد أن يكون قد استفاد تكريما كبيرا من انتشار مذهب كهذا، إذ أنه قد استعاد هالة النبى الملهم التى كانت تحيط بشخصه فى العصور البدائية. وبدا للناس مرة أخرى شخصا متصلاً بالله، أنعم الله عليه بفضل معرفة ما خفى من الأمور، كما كان من قبل فى عصر السحر. وأصبحت عملية الخلق الفنى نوعا من الاتحاد الصوفى يزداد اختلافا عن عالم العقل. وإنا لنجد منذ القرن الأول أن ديوخروسوستوم Diochrystosum (فم الذهب) يشبه الفنان بخالق العالم Demiourgos . وقد عملت الأفلاطونية الجديدة على نشر فكرة التوازى هذه مع مزيد من التأكيد للعنصر الخلاق فى عمل الفنان.

هذا التحول يفسر لنا الانقسام الذهنى الذى يميز موقف العصور المتأخرة، ولاسيما العصر الامبراطورى والعصر الأخير، من الفنان. فخلال عهد الجمهورية الرومانية والامبراطورية الأولى، كان التقويم السائد للعمل اليدوى ولمهمة الفنان مماثلاً لذلك الذى عرفه اليونانيون فى العصور البطولية والأرستقراطية والديمقراطية. ولكن الفكرة القائلة أن كل عمل محتقر، لم يكن لها فى روما، التى كانت أقدم تقاليدها تعكس حياة شعب زراعى، ارتباط مباشر بالأحوال البدائية لحالة الحرب الدائمة. ذلك لأن الاتصال التاريخى بذلك العصر كان قد انقطع كل الانقطاع، بعد أن أعقبه عهد كان أغنى الرومانيين ذاتهم وأرفعهم مكانة يعملون فيه بأنفسهم فى أراضيهم[2]. ومع ذلك فإن السكان الريفيين المشبعين بالروح العسكرية فى روما خلال القرن الثالث والثانى ق م ، لم يكونوا يميلون كثيرا إلى الفن أو يقدرون الفنان، على الرغم من ممارستهم للعمل اليدوى

وكان التحول إلى الاقتصاد النقدى وإلى الثقافة الحضرية، واصطباغ روما بالصبغة الهلينية. هو الذى أدى لأول مرة إلى ارتفاع مكانة الشاعر فى مبدأ الأمر، ثم المصور والنحات بدورهما بالتدريج. ولم يصبح هذا التغير واضحًا إلا فى العصر

[1] **Enneades, V, 8, 9 .**

[2] **O. Neurath, op. cit., p. 68 .**

الأوغسطى. الذى نظر إلى الشاعر على أنه نبى عراف، وكانت الفنون فيه تلقى رعاية كبيرة من البلاط ومن الأفراد معًا. ومع ذلك فحتى فى هذا الوقت كان التقدير الذى تلقاه الفنون التشكيلية والتصويرية، بالقياس إلى الشعر، ضئيلاً نسبيًا[1]. صحيح أن ممارسة الشخصيات اللامعة لهواية الرسم قد ازدادت شيوعًا – إذ نجد بين الأباطرة ذاتهم عددا غير قليل أصبح يمارس هذه الهواية التى أصبحت محبوبة، مثل نيرون وهادريان وأوريليوس والكسندر سيفيروس A. Severus وفالنتينيان الأول – غير أن النحت ظل يعد عملا لا يليق بالسادة، وذلك على ما يبدو نظرا إلى ما يقتضيه من جهد جسمى ومن استخدام مجموعة كاملة من الأدوات. وحتى التصوير ذاته لم يكن يعد محترمًا إلا بقدر مالا يمارس من أجل الكسب. وكان المصورون الناجحون يرفضون أخذ مكافأة عملهم، ويروى بلوتارك أن بوليجنوتوس Polygnotus كان شخصا مهذبًا، لأنه زخرف حوائط مبنى عام دون أن يطلب عن ذلك أجرا.

وقد ظل "سنكا" يحتفظ بالتمييز الكلاسيكى القديم بين الفنان وعمله، ويدل على ذلك قوله : "إننا نقيم الصلوات ونقدم الضحايا أمام تماثيل الآلهة، ولكنا نحتقر المثالين الذين يصنعونها"[2]. ويقول بلوتارك ما يشبه ذلك إلى حد بعيد : "لا يمكن لشاب كريم، عندما يتأمل تمثال زوس فى الأوليمبيا أو هيرا فى آرجوس، أن يرغب فى أن يصبح مثالاً كفيدياس أو بولوكليتوس". وهذا أمر مفهوم كل الفهم بالنسبة إلى المصورين والنحاتين، غير أن بلوتارك ينتقل بعد ذلك إلى القول أن مثل هذا الشاب لن يود أيضًا أن يكون شاعرًا مثل أناكريون أو فيليمون أو أرخيلوخوس، إذ أنهم، على الرغم من استمتاعنا بأعمالهم، ليسوا فى رأيه جديرين ضرورة بالتقدير[3]. ولا شك أن وضع الشاعر على قدم المساواة مع المثال على هذا النحو مخالف كل المخالفة للروح الكلاسيكية، ويدل على مدى افتقار الامبراطورية فى عصرها المتأخر إلى الاتساق فى هذه الأمور. فهنا يبدو أن الشاعر يشارك النحات

---

(1) E. Zilsel, op. cit., p. 26 .
(2) Lactantius : Div. Inst., II, 2, 14 .
(3) Plutarch : Pericles , 2. 1.

مكانـته الضـئيلة لأنـه بـدوره متخصص يعمل وفقا لقواعد مقررة، ويترجم وحيا إلهيا إلى ألفـاظ عـن طـريق أسـلوب فـنى مصطبغ بصبغة عقلانية. ونستطيع أن نجد نفس انقسـام الـرأى الـذى يسود كتابات بلوتارك فى كتاب لوسيان "الحلم"، حيث يصور النحـت على شكل امرأة سوقية قذرة، أما البلاغة فهى كائن أثيرى وضاء. ومع ذلك فـإن لوسـيان يؤكـد، عـلى عكس بلوتارك، أننا نبجل فى تماثيل الآلهة مبدعيها[1]. ومـن الواضح أن أى اعتراف بشخصية الفنان يظهر فى هذه الأقوال إنما هو راجع إلى الـنزعة الجمالـية السـائدة فـى عهـد الامـبراطورية، كما يرجع بطريق غير مباشر إلى تـأثير الأفلاطونـية الجديـدة أو التعاليم الفلسفية المماثلة. غير أن الحط من قدر الفنان التشـكيلى والتصـويرى يظـل مستمرا، ولا يختفى أبدًا اختفاء تاما، مما يدل على أن العالم القديم، حتى فى آخر فتراته، ظل متشبثا بالاحترام الذى كانت تبديه العصور البدائية "للفراغ السخى"، وكان على الرغم من ثقافته الجمالية عاجزا عن تكوين أى مفهـوم للعـبقرية، ممـاثل لمفهـوم عصر النهضة والعصر الحديث. ذلك لأن شيوع هذا المفهـوم هـو وحـده الـذى يـؤدى إلى تقدير قيمة القالب والأسلوب اللذين تختار بهما شخصـية العـبقرى أن تعـبر عـن نفسـها. وعـندئذ يصبح كل ما يهم هو أن تعبر هذه الشخصية عن نفسـها، أو حتى أن تقدم بعض التلميحات عما يستعصى على التعبير.

(1) L. Friedlaender : Larstellungen aus der Sittengesch. Roms, III, 10 th. Edit., 1923, p. 103 – B. Schweitzer, Der bild. Kuenstler, p. 30.

الباب الرابع

العصور الوسطى

الفصل الأول
روحانية الفن المسيحى القديم

إن الوحدة التى تنسب إلى العصور الوسطى من حيث هى فترة تاريخية هى وحدة مصطنعة إلى أبعد حد. ذلك لأن هذه العصور تنقسم فى واقع الأمر إلى ثلاث فترات متميزة تميزا تاما من الوجهة الحضارية – هى الاقتصاد الطبيعى للعصور الوسطى المتقدمة، وفروسية البلاط فى العصور الوسطى المتوسطة، والحضارة البورجوازية الحضرية فى العصور الوسطى المتأخرة. والأمر المؤكد هو أن الفوارق بين هذه الفترات الثلاث أعمق حتى من تلك التى تتحدد على أساسها بداية العصور الوسطى ككل ونهايتها. ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل أن الأحداث التى تفصل هذه الفترات كلا عن الأخرى – وهى ظهور طبقة من النبلاء الفرسان المجندين، مقترنا بالتحول من الاقتصاد الطبيعى إلى الاقتصاد الحضرى النقدى، ونمو الحساسية الغنائية alclyri ، وظهور النزعة إلى مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى ، وتحرر البورجوازية وبداية الرأسمالية الحديثة – هذه الأحداث تسهم فى تعليل النظرة الحديثة إلى الحياة بدور أهم مما تسهم به كل المنجزات الروحية التى حققها عصر النهضة .

والواقع أن معظم السمات التى تنسب عادة إلى الفن فى العصر الوسيط، كالرغبة فى التبسيط والتعميم، والتخلى عن العمق والمنظور، ومعالجة الأبعاد والوظائف الجسمية بطريقة اعتباطية، لا تميز فى واقع الأمر إلا العصور الوسطى المتقدمة، ولم تعد سارية بمجرد أن ساد الاقتصاد النقدى الحضرى وطريقة الحياة البورجوازية. والعنصر الوحيد الهام الذى يسود العصور الوسطى قبل هذا التحول الحاسم وبعده هو تلك النظرة إلى العالم، المبنية على أساس ميتافيزيقى. فعند الانتقال من العصور الوسطى المتقدمة إلى المتوسطة، تحرر الفن من معظم القيود المفروضة عليه، ولكنه ظل محتفظا بطابع دينى وروحى عميق، نظرا إلى كونه تعبيرا

عن عصر ظل يتمسك بعمق بالمسيحية فى مشاعره، وظل كهنوتيا فى تنظيمه. فطوال ذلك العصر بأكمله ظل رجال الدين مسيطرين دون منافس، على الرغم من حالات الهرطقة والانفصالية الطائفية، وظل النفوذ المستمد من احتكارهم لوسائل الخلاص والكنيسة على ما هو عليه، دون أن ينتقص منه شيء.

غير أن النظرة العلوية إلى العالم فى العصور الوسطى لم تبلغ أوجها بعد ظهور المسيحية مباشرة. فلم يكن فن العهود المسيحية الأولى يتصف بشيء من تلك الشفافية الميتافيزيقية التى تكون جوهر الأسلوبين الرومانسكى euanesqmRo والقوطى. والواقع أن "روحانية" هذا الفن، التى حاول الباحثون أن يجدوا فيها كل العناصر الأساسية للمفاهيم السائدة عن الفن فى العصور الوسطى المتأخرة[1]، لم تكن فى حقيقة الأمر إلا نفس النوع غير المحدد المعالم من الروحانية، الذى ألهم القرون الأخيرة للعهد الوثنى. فالاتجاه "الروحانى" فى هذه القرون لم يؤد إلى ظهور مذهب كامل خارق للطبيعة، يحل محل النظام الطبيعى للأشياء، بل إنه قد عبر، على أقصى تقدير، عن اهتمام متزايد بخوالج النفس البشرية ومزيد من الحساسية تجاهها. فأنواع الفن المسيحى المتقدم، شأنه شأن الفن الرومانى المتأخر، كانت ذات تعبير نفسانى، لاميتافيزيقى، أى أنها تعبيرية، وليست موحية بحقيقة عليا. ذلك لأن العيون المفتوحة على اتساعها فى الصور الشخصية للعصر الرومانى المتأخر تعبر عن التعمق النفسى، والتوتر الروحى، وعن حياة يطغى عليها الانفعال. غير أن هذه حياة ليس لها أى أساس ميتافيزيقى، وهى بهذا الوصف لا ترتبط بالمسيحية ارتباطا باطنًا. والواقع أنها نتاج لأحوال كانت سائدة قبل ظهور المسيحية بوقت طويل. فالتوتر الذى عملت التعاليم المسيحية على إزالته كان قد بدأ يظهر فى العصر الهلينستى، وعلى الرغم من أن المسيحية سرعان ما أتت بإجابات عن الأسئلة التى كانت تؤرق هذه العصور، فقد كان لابد من جهد أجيال متعددة قبل أن يمكن التعبير عن هذه الإجابات فى أشكال فنية – أى أن هذه الأشكال الفنية لم يكن من الممكن أن تظهر فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه العقيدة ذاتها.

---

(1) Max Dvorak : "Katakombenmaiereien. Die Anfaenge der christlichen Kunst. In "Kunslgeschichte als Geistesgeschichte", 1924.

إن الفن المسيحى المتقدم لم يكن، خلال القرنين أو القرون الثلاثة الأولى من تاريخه، سوى تطوير أو حتى تفريع للفن الرومانى المتأخر والواقع أن التشابه بين الفن الوثنى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يبلغ من القوة حدا ينبغى معه أن يقال أن التغير الحاسم فى الأسلوب لابد قد حدث فيما بين العصرين الكلاسيكى وما بعد الكلاسيكى، لا بين العصرين الوثنى والمسيحى. ففى أعمال عصر الإمبراطورية المتأخر — ولاسيما عصر قسطنطين (كونستانتين) — نجد استباقا للسمات الأساسية للفن المسيحى المتقدم : كنزوعه إلى الروحانية والتجريد، وإيثاره للأشكال المسطحة التى هى أشبه بظلال لا جسم لها، وتفضيله لمنظور المواجهة والتعبيرات الجادة، والتسلسل فى مراتب الناس، وعدم اكتراثه بالحياة العضوية بما فيها من لحم ودم، وعدم اهتمامه بما هو شخصى مميز للفرد والنوع. وبالاختصار ففى هذا الفن تظهر نفس الرغبة غير الكلاسيكية فى تصوير الجانب الروحى لا الجانب الحسى، وهى الرغبة التى تتجلى فى صور القبور، وفى أعمال الفسيفساء بالكنائس الرومانية، وفى المخطوطات المسيحية الأولى. ويسير خط التطور من صور المناسبات المتعلقة بموقف معين فى العصور الكلاسيكية المتأخرة إلى تسجيل دقيق للوقائع فى آخر العصور الوثنية، وأخيرا إلى رموز تخطيطية أشبه بتلك التى نجدها فى الأختام، فى الفن المسيحى المتقدم. ومنذ عصر الامبراطورية المتقدم، يمكننا أن نلاحظ شيئا فشيئا تلك العملية التى تصبح بها الفكرة أهم بالتدريج من الشكل الخارجى، وتتطور الأشكال أو القوالب إلى نوع من الكتابة الهيروغليفية. ويتشعب الطريق الذى يزيد الفن المسيحى ابتعادا عن واقعية الفن الكلاسيكى فى اتجاهين متباينين. فأحد اتجاهى التطور قد أدى إلى ظهور الرمزية التى لا تعبأ بتصوير الحضور الروحى للشخصيات المقدسة بقدر ما تهتم بإشعارنا بهذا الحضور بطريقة أشبه بالسحر، عن طريق ترجمة كل تفاصيل المنظر إلى لغة رمزية متعلقة بالمذهب القائم على فكرة الخلاص. والواقع أن القيمة الروحية التى يعتقد أن العمل الفنى يكتسبها عن طريق هذه الترجمة هى التى تفسر تلك الخصائص التى تبدو، بدون هذا التفسير، غير معقولة فى الفن المسيحى المتقدم — وأعنى بها تشويهه للحجم الطبيعى، وتعديله للأبعاد تبعا للأهمية الروحية للموضوعات المصورة، وما يسمى بصفة "المنظور المقلوب"، وهى

تصوير الشخصيات الأساسية عندما تكون بعيدة عن المشاهد بمقياس أكبر من ذلك الذى تصور به الشخصيات الثانوية القريبة من المشاهد[1]، والمظهر الأمامى الواضح الذى يعطيه للشخصيات الهامة، والمعالجة المختصرة للتفاصيل العارضة، إلخ — أما الاتجاه الثانى للتطور فقد أدى إلى ظهور أسلوب ملحمى أو تمثيلى illustrative يهدف إلى بعث مختلف المناظر والأفعال والحوادث من جديد أمام الذهن بوضوح. والواقع أن أعمال النحت البارز والصور وأعمال الفسيفساء فى العصر المسيحى المتقدم كانت إما موضوعات للعبادة وإما قصصا من الكتاب المقدس وأساطير القديسين. وفى هذه الأعمال يكرس الفنان جهده كله لعرض الحدث ذاته بصورة واضحة متميزة. مثال ذلك إننا نجد فى المنمنمة المأخوذة من نسخة إنجيل روسانو[*] Rossano والتى تمثل يهوذا وهو يعيد قطع الفضة، أن أحد الأعمدة الأمامية التى يرتكز عليها سقف قد قطع جزء منه لإظهار الكاهن العظيم، وإن كان المفروض أنه يجلس خلف العمود. ومن الواضح أن المصور كان أحرص على إظهار حركة الرفض التى قام بها الكاهن العظيم بوضوح، منه على رسم تفاصيل صحيحة لا شأن لها بالحدث ذاته[2].

وهنا نجد أنفسنا — فى المراحل الأولى على الأقل — إزاء نوع بسيط شعبى من الفن، يذكرنا فى كثير من سماته بالحكايات المصورة فى "عمود ترايان". وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب كان فى بدايته شعبيًا، فقد تزايد استخدامه فى الأعمال الفنية الرسمية فى روما، بحيث أن الفن المسيحى المتقدم، الذى كان الغرض الأساسى منه هو أن يلائم ذوق الطبقات الدنيا، لم يتميز عن فن الصفوة المميزة اجتماعيا باتجاهه العام بقدر ما تميز عنه بمستواه فحسب. ولابد أن صور سراديب القبور، بوجه خاص، كانت كلها تقريبا من عمل صناع أو هواة أو نقاشين بسطاء، كانت مؤهلاتهم هى حماستهم الدينية، لا أية موهبة فنية إيجابية. ومع ذلك فمن

---

(1) Oskar Wulff : "Die umgekehrte Perspekive und die Niedersicht". In "Kunstwissenschaftliche Beitraege A. Schmarsow gewidmet, 1907 – Die Kunst des Kindes, 1927 .

(*) بلدة إيطالية (كان اسمها القديم Roscianum) فى مقاطعة كالابريا. تشتهر بوجود كاتدرائية بيزنطية كبرى، ومكتبة بها عدد من المخطوطات القيمة للأناجيل. (المترجم).

(2) Wilhelm Neus : Die Kunst der alten Christen, 1926 , pp. 117 – 18 . Illustration in H. Pierce – R. Tyler : L'art byzantin, II, 1934, Plate 143 .

الممكن أن نرى تدهورا مماثلاً في الذوق والأسلوب في فن الطبقات المثقفة القديمة بدورها. فهنا نشهد انقطاعا في مجرى التاريخ مشابها لذلك الذى حدث في عصرنا عندما تخلى الفنانون عن النزعة الانطباعية واستعاضوا عنها بالتعبيرية. فالفن في عصر قسطنطين يبدو فجا إذا ما قورن بفن الإمبراطورية في عهدها المتقدم، مثلما تبدو لوحة لروو Rouault إذا ما قورنت بلوحة لمانيه Manet . ولقد كان أصل هذين التغييرين التاريخيين هو تحويل في مشاعر مجتمع حضرى عالمى النزعة، هدمت الرأسمالية آخر بقايا التضامن فيه، وبدأ الآن بعد أن أرقه الخوف من الفناء، يضع ثقته في عون خارق للطبيعة. مثل هذا المجتمع، الذى يعيش في جو تهدده الكارثة في كل لحظة، يميل إلى إبداء اهتمام بالمضمون الروحي الجديد يفوق ما كان يبدى قبل ذلك من اهتمام بصقل القوالب وتهذيبها. ولم يكن هذا الجو، في العصور الرومانية المتأخرة، أقل ظهورًا في الفن الوثنى منه في الفن المسيحى، والفارق الوحيد هو أن الأعمال التى كانت تعد للرومانيين الأشراف والأغنياء كانت لا تزال أعمالا خلقها فنانون حقيقيون كانوا قطعًا يأبون أن يخصصوا شيئا من أعمالهم لطوائف المسيحيين الفقيرة المعدمة. فحتى في الحالات التى لم يكونوا فيها نفورين من الأفكار المسيحية، وكانوا على استعداد للعمل لقاء أجر بسيط أو بلا أجر، ظلوا كارهين للعمل من أجل المسيحيين، الذين اشترطوا عليهم أن يكفوا عن تصوير الآلهة الوثنيين، وهو شرط ما كان ليقبله فنان يتمتع بأى قسط من الشهرة أو المكانة.

ومن الملاحظ أن الباحثين الذين يصرون على أن يجدوافى الفن المسيحى الأول مظهرا للنظرة الميتافيزيقية إلى العالم كما سادت في العصور الوسطى، يفسرون كل عيوبه الواضحة — بالقياس إلى الفن الكلاسيكي — على أنها راجعة إلى اختيار واع مقصود فحسب. ذلك لأن نظرية ريجل Riegl في "القصد الفنى Kunstwollen" تؤدى بهم إلى النظر إلى كل إخفاق في القدرة على التعبير المحاكى على أنه كسب روحى وعلامة على التقدم. وتبعا لهذا المبدأ، فحيثما يبدو أسلوب معين عاجزا عن حل مشكلة محددة، ينبغى أن نتساءل إن كان هذا الأسلوب قد قصد حقا أن يحل المشكلة موضوع البحث. ولا جدال في أن هذا المبدأ من أخصب الأفكار التى تنطوى عليها نظرية "القصد الفنى"، غير أن قيمته إنما

تنحصر فـي كونه فرضا عمليا، ومن الواجب ألا نسير فيه أبعد من حدوده الخاصة. فمـن الخطـأ الواضـح أن نفسره على نحو يكون من شأنه إنكار إمكان وجود أية ثغرة بـين قصـد الفـنان وبـين قدرتـه على الأداء[1]. فليس ثمة شك فى أن مثل هذه الثغرة كانـت موجـودة فى الفن المسيحى المتقدم. وفى كثير من الأحيان كانت الصفات التى امتدحـت فـى هـذا الفـن على أساس أنها تبسيط متعمد أو تركيز عميق، أو صبغ واع للواقـع بصـبغة مثالـية، وتعمـيق لــه – كانت هذه الصفات مجرد عجز وفقر، أعنى تعـبيرا عـن عـدم القـدرة عـلى تصـوير الأشكال الطبيعية تصويرا صحيحا، وعن سوء تصرف بدائى فى الرسم.

ولم يسـتطع الفـن المسـيحى أن يتغلـب على هذا العجز وتلك الخشونة التى سـادته فـى عهـده المـتقدم إلا بعـد صـدور "مرسوم التسامح Edict of Toleration عـندما أصـبح هـو الفـن الرسمى للدولة والبلاط، وللأوساط الأرستقراطية والمثقفة. ففى ذلـك الوقـت بلـغ بـه الأمـر أنـه اسـتعاد – فى لوحة الفسيفساء السقفية فى "سانتا بودنـزايانا Sta-Pudenziana" شـيئا مـن روح "الجمـال الخـير Kalokagathia" اليونانـية الـتى كـان قـد رفضـها رفضـا باتا قبل ذلك بوقت قصير، من فرط كراهيته للـتعلق الكلاسـيكى بـالحس. فعـندئذ نجـد أن المـبدأ القائل بأن الجمال لا يكون إلا للـروح وحدها، على حين أن الجسم، شأنه شأن كل شيء مادى آخر، هو بالضرورة قبيح منفر – هذا المبدأ قد أصبحت له مكانة ثانوية، وذلك لفترة قصيرة معينة، على الأقـل، بعـد الاعـتراف بالمسيحية. فبعد أن أصبحت الكنيسة غنية قوية ، أصبحت تصـور المسـيح وحواريـيه عـلى شـكل أشـخاص يتميزون بالجلال والفخامة، وكأنهم رومانـيون أجـلاء، أو ولاة للإمـبراطورية ، أو أعضـاء بـارزون فـى مجلـس الشـيوخ الـرومانى. بـل أن هـذا الفـن أقرب إلى فن العصور القديمة مما كان الفن المسيحى فى القـرون الـثلاثة الأولى. والواجـب أن يـنظر إلـيه عـلى أنـه بداية أول عهد من عهود

[1] CF. E.V. Garger : "Ueber Wertungschwierigkeiten bei mittelaiterlicher Kunst." Kritische Berichte zur Kunstgeshichtlichen Literatur, 1932 – 3, p. 104 .

النهضة التى تكررت مرارا خلال العصور الوسطى. وأصبحت منذ ذلك الحين لحنا مميزا فى تاريخ الفن الأوروبى.

وقد ظلت الحياة فى الإمبراطورية، طوال القرون القليلة الأولى بعد الميلاد، تسير، دون تغير كبير، فى نفس الاتجاهات الاقتصادية والاجتماعية، وكانت تتغذى على نفس التقاليد والنظم التى كانت سائدة من قبل. ولما كانت صور الملكية، وتنظيم العمل، ومصادر التربية، وأساليب التعليم، قد ظلت تقريبا دون تغيير، فلم يكن من الممكن حدوث أى تغير مفاجىء فى النظرة الشائعة إلى الفن، ولو كان ذلك قد حدث لكان أمرا غريبا حقا. وأقصى ما يمكن أن يقال هو أن الوجهة الجديدة للحياة قد قضت على التماسك الأصلى لقوالب الثقافة القديمة، غير أن هذه الأشكال ظلت هى أداة التعبير الوحيدة المتوافرة، التى يستطيع المرء استخدامها إذا شاء أن يفهمه الناس. ولم تكن لدى الفن المسيحى بدوره أية أداة للتعبير غير هذه، فاستخدم تلك القوالب، مثلما يستخدم المرء لغة، لا لأنه أراد المحافظة عليها، بل لأنها "كانت فى متناول اليد فحسب"[1]. وهكذا فإن وسيلة التعبير القديمة قد ظلت باقية حتى بعد أن زالت الروح التى أدت إلى ظهورها – وهو أمر شائع الحدوث فى القوالب والنظم التى يدوم استقرارها طويلاً. فبعد وقت طويل منذ أن أصبح المضمون الروحى للحياة مسيحيًا، ظل الناس يعبرون عن أنفسهم فى قوالب الفلسفة القديمة، والشعر والفن القديمين. وهكذا عرفت الثقافة المسيحية منذ بدايتها الأولى تصدعا لم يكن له نظير فى الثقافات الشرقية واليونانية القديمة، إذ أن القالب والمضمون "أو الشكل والموضوع" قد ظهرا وتطورا فى هذه الثقافات الأخيرة بخطى متوازية، أما النظرة المسيحية إلى الحياة فكانت تتألف من جهة من موقف نفسانى جديد، لم تتميز معالمه بعد، وتتألف من جهة أخرى من قوالب فكرية لثقافة رفيعة نضجت عقليا وجماليا منذ أمد بعيد.

ولم يستطع المثل الأعلى المسيحى فى الحياة أن يغير فى البداية الأشكال الخارجية للفن، ولكنه غير وظيفته الاجتماعية. ذلك لأن دلالة العمل الفنى كانت

---

[1] **M. Dvorak : Idealismus und Naturalismus i.d. got. Skulptor u. Malerei, 1918, p. 32.**

وحديث المؤلف هنا ينصب على الفن الكارولنجى المتأخر.

جمالية أساسًا فى العالم القديم، أما فى المسيحية فقد تغيرت هذه الدلالة تغيرا تاما: إذ كان أول العناصر التى فقدت فى التراث الروحى القديم هو استقلال الأشكال أو القوالب الفنية. ذلك لأن وجود فن لذاته، بغض النظر عن العقيدة، كان فى نظر عقلية العصور الوسطى أمرا لا يمكن أن يسمح به الدين، مثلما يستحيل السماح بقيام علم مستقل. ولقد كان الفن، من حيث هو أداة للتعليم الكنسى، أعظم قيمة من العلم، وذلك على الأقل فى الحالات التى كان الهدف فيها هو انتشار الدعوة على أوسع نطاق ممكن. ولقد سبق أن قال سترابو Strabo "إن الصورة هى ما يتثقف به الجهلاء"، وظل دوراندوس Durandus يقول : "أن الصورة والزخرفة فى الكنيسة هى قراءات العامة وكتاباتها". وكان الرأى السائد فى العصور الوسطى المتقدمة هو أن الفن لا يعود ضروريًا لو كان فى استطاعة كل شخص أن يقرأ ويتتبع سلسلة مجردة من الاستدلال. فالفن كان ينظر إليه أصلاً على أنه ترضية للجماهير الجاهلة التى يسهل تأثرها بانطباعات الحس. ولم يكن يسمح له أبدا بأن يكون "مجرد متعة للعين"، كما عبر عنه القديس نيلوس St. Nilus. فالطابع الإرشادى للفن هو أبرز سمات الفن المسيحى، فى مقابل الفن عند القدماء. صحيح أن اليونان والرومان قد دأبوا على استخدامه أداة للدعاية، ولكنه لم يكن فى نظرهم أبدا مجرد وسيلة لنقل التعاليم. ففى هذا الصدد افترقت الطرق منذ البداية الأولى.

ولم يطرأ على القوالب الفنية ذاتها أى تغير جذرى إلا فى القرن الخامس وبعد انحلال الإمبراطورية الغربية. فقد تطورت الروح التعبيرية الرومانية القديمة فأصبحت أسلوبا فى "التعبير العلوى transcendental statement "[1]. واكتمل الآن تحرر الفن من الواقع، ووصل الرفض الكامل لكل اتجاه إلى تصوير الواقع إلى حد يذكرنا فى كثير من الأحيان بالفن الهندسى فى اليونان القديمة. وأصبح تكوين الصورة يخضع مرة أخرى لمبدأ فى التنظيم الزخرفى لم يعد مجرد تعبير عن صفة جمالية فى الإيقاع، وإنما أصبح تعبيراً عن خطة علوية معينة، وعن انسجام معين للأفلاك. ولم يعد الفنانون يكتفون بالاتجاه الزخرفى decorativeness وحده، أو حتى بتباعد الأشكال البشرية والترتيب التماثلى للمجموعات والتوازن الإيقاعى

---

(1) **Rudolf Koemstedt: Vormittelalterliche Malerei, 1922, passim.**

وقارن بالنسبة إلى ماسيلى بعد ذلك، ص ١٤ – ١٨ ، ٢٠-٢٣

لـلحركات والتكوين البهيج للألوان، إذ أن كل مبادىء التأليف هذه تقوم بدور مبدئى وغير رئيسى فى المذهب الجديد كما ظهر آخر الأمر فى كنيسة سانتاماريا ماجيورى Sta. Maria Maggiore . فهـنا نجـد مناظر تحدث فى وسط غريب لا ضوء فيه ولا هـواء، وفـى مكـان بـلا عمـق، أو منظور أو جو، تتميز أشكالها المسطحة التى لا قـوام لها بأنها أشكال بلا وزن أو ظل. وهنا تستبعد تماماً كل محاولة للإيهام بوجود جـزء متماسـك مـن المكـان، ولا يكـون للأشكال البشرية أى تأثير بعضها فى البعض عـلى أى نحـو، بـل أن العلاقـات بيـنها مثالـية بحتة، وتزداد هذه الأشكال جمودًا وابـتعادًا عن الحياة، وفى الوقت ذاته تزداد وقارا وروحانية وابتعادا عن هذا العالم، وعـن هذه الأرض. ولقد كان الفن الرومانى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يعرف معظم الأسـاليب التى تتحقق بها هذه التأثيرات — وأهمها استبعاد العمق المكانى، وتسطيح الأشـكال البشرية وتصويرها بطريقة المواجهة، والاقتصاد والبساطة فى التصميم، غير أن هذه الأساليب أصبحت الآن متماسكة تكون عناصر أسلوب جديد قائم بذاته. ففى الماضـى كانـت توجـد مـنعزلة، أو كانـت على الأقل لا تستخدم إلا إذا بدا أن هناك موقفـا معيـنًا يقتضـيها[1]، أو كانـت عـلى الـدوام فى تعارض صريح دائم مع التقاليد والـتراث المتمسـك بـنزعة مطابقـة الطبـيعة، أمـا الآن فقد اكتمل الهروب من العالم، وأصـبح كل شىء صورة باردة جامدة هامدة — وإن كان قد اكتسب حياة شديدة القوة وشـديدة الجوهرية، عن طريق موت الإنسان المادى ويقظة إنسان روحى جديد. فكل شـىء كـان يعـبر عن كلمات القديس بولس "إننى أحيا، ولكن لست أنا الذى أحيا، وإنمـا المسـيح هـو الـذى يحـيا فـى" وهكـذا ألغـى العـالم القديم بما فيه من استمتاع بـالحس، وزال المجـد الغابـر، وأصبحت روما الإمبراطورية خرابا. وأخذت الكنيسة الآن تحـتفل بانتصـارها، لا بـروح طـبقة النـبلاء الرومانيين، ولكن فى ظل قوة تزعم أنهـا لا تنـتمى إلى هـذا العـالم. وعـلى ذلـك فـإن الكنيسـة، عندما أصبحت صاحبة السـلطان المطلـق، اسـتحدثت أسـلوبا فنـيا لا تكـاد تـربطه بأسلوب العالم القديم أية صلة.

---

(1) Ibid., p. 40 .

الفصل الثانى
الأسلوب الفنى
للبابوية القيصرية البيزنطية

لم يلحق الشرق اليونانى من الانهيار الثقافى، خلال عصر هجرة الشعوب، ما لحق الغرب. ذلك لأن الاقتصاد الحضرى والنقدى، الذى كاد انهياره أن يكون تاما فى الامبراطورية الرومانية الغربية، ظل مزدهرًا فى الشرق، بل كان فى الواقع أقوى مما كان فى أى وقت مضى. ومنذ القرن الخامس ارتفع عدد سكان القسطنطينية إلى ما يربو على المليون، وكانت روايات المعاصرين عن ثرائها وعظمتها أشبه ما تكون بالقصص الخيالية. والحق أن بيزنطة كانت، بالنسبة إلى العصور الوسطى بأسرها، أرض الأعاجيب، بما فيها من كنوز لا تحصى، وقصور يتألق فيها الذهب، وأعياد واحتفالات لا تتوقف: فكانت مثالا للأبهة الرسمية فى نظر العالم بأسره. ولقد كانت القسطنطينية مدينة عالمية بالمعنى الحديث، وذلك إلى مدى أبعد بكثير مما كانت روما: أعنى أنها كانت مدينة تضم خليطًا دوليًا من السكان ذوى العقلية العالمية، وكانت مركزا للصناعة والتصدير، ونقطة التقاء للتجارة والمواصلات الطويلة المدى[1]. ومع ذلك فإنها كانت فى الوقت ذاته مدينة شرقية أصيلة، لم يكن سكانها يفهمون سببًا لاحتقار الغرب للتجارة والصناعة. وكان البلاط ذاته، بما له من سلطات احتكارية، يمثل مؤسسة صناعية وتجارية كبرى. وأدت القيود التى فرضتها الاحتكارات على الحرية الاقتصادية إلى أن يكون المصدر الحقيقى للثروات الخاصة هو ملكية الأرض، لا التجارة[2]، وذلك على الرغم من البناء الرأسمالى للاقتصاد البيزنطى. ذلك لأن الأرباح الضخمة المستمدة من التجارة لم تكن تعود على أشخاص أفراد، وإنما على الدولة والبيت الإمبراطورى. ومن أمثلة القيود التى كانت

(1) Henri Pirenne : "Le mouvement économique et Social". In "Hist. Du moyen – age", edit. By G. Glotry, VIII, 1933, p. 20.

(2) Steven Runciman : Byzantine Civilization, 1933, p. 204 .

مفروضة على النشاط الاقتصادى الخاص، إن صناعة أقمشة حريرية معينة والتجارة فى معظم المواد الغذائية الهامة كانت منذ عهد جستينيان وقفا على الدولة. والأهم من ذلك تلك اللوائح التى ركزت تنظيم الإنتاج والتجارة فى إدارة المدينة والطوائف الحرفية[1]. ومع ذلك فإن مطالب الخزانة لم يكن يشبعها احتكار الدولة لأكثر فروع الصناعة والتجارة ربحا، بل أن الخزانة كانت تأخذ من المشروعات الاقتصادية الخاصة الجانب الأكبر من أرباحها على صورة ضرائب ورسوم وجبايات تسجيل، إلخ. لذلك كان من المستحيل أن يصبح لرأس المال الخاص المتحرك أى تأثير. وأقصى ما يمكن أن يقال هو أن السياسة الاقتصادية الأوتوقراطية التى كان يتبعها التاج كانت تسمح لمالك الأرض بأن يظل فى أرضه الريفية آمنا من الأذى ومن التدخل، على حين أن كل شىء فى المدينة كان يخضع لأشد رقابة، ولتنظيم الحكومة المركزية[2]. وقد استطاعت بيزنطة بفضل دخلها المنتظم الذى كانت تستمده من الضرائب، وبفضل مؤسساتها الرشيدة التى كانت تملكها الدولة، أن تعتمد فى أعمالها على ميزانية متوازنة تمامًا، وأن تتصرف فى كميات من الأموال أتاحت لها أن تقمع كل الاتجاهات التى تصبو إلى الاستقلال والتحرر، على عكس ما كان حادثا فى البلدان الغربية فى العصور الوسطى المتقدمة والمتوسطة. وكانت قوة الإمبراطور مرتكزة على جيش قوى من المرتزقة، وعلى جهاز إدارى كفء لم يكن من الممكن الاحتفاظ به لو لم يكن دخل الدولة منتظمًا. ولهؤلاء كانت بيزنطة تدين باستقرارها، كما كان الإمبراطور يدين لهم بحريته فى العمل الاقتصادى واستقلاله عن ملاك الأراضى الكبار.

هذه الأوضاع توضح لنا السبب فى عدم تمكن الاتجاهات الدينامية والمضادة للتقاليد، التى ترتبط عادة بالتجارة والمواصلات وبالاقتصاد النقدى الحضرى، من أن تجد لها أى منفذ فى بيزنطة. فهناك أصبحت الحياة الحضرية، التى يكون لها عادة تأثير يحرر السكان ويشعرهم بالمساواة، مصدرا لثقافة محافظة صارمة التنظيم.

---

(1) Lujo Brentano : "Diebyzantinische Volkswirtschaft", Schmoller's Jahrbuch, 1917, 41st year, vol. 2, P. 29.

(2) Georg Ostrogtorsky : "Diewirtsch, U. Soz, Entwicklungs grundlagen desbyz, Reiches", Vierteljahrsschr. F. sozial U. Wirtschaftsgesch., 1929, XXII, P. 134.

ولقد أصبح لبيزنطة بفضل سياسة قسطنطين المحابية للمدن، تركيب اجتماعى يختلف منذ البداية عن تركيب مدن العصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى المتأخرة. ذلك لأن القانون الذى كان يربط بين ملكية الأرض فى أجزاء معينة من المملكة وبين امتلاك بيت فى القسطنطينية أدى إلى انتقال ملاك الأرض إلى المدينة، وهذا بدوره أدى إلى ظهور أرستقراطية حضرية منفصلة تبدى للإمبراطور ولاء يزيد على ما تبديه له طبقة النبلاء فى الغرب[1]. وقد أدت هذه الطبقة المحافظة، الثرية، إلى إضعاف القدرة على التنقل لدى بقية السكان، وكان لها دور كبير فى ظهور ذلك النوع من الثقافة، الذى يميز الملكية المطلقة، بما فيها من ميول نمطية تقليدية، سكونية، وكذلك فى المحافظة على هذه الثقافة فى مدينة كانت بطبيعتها تفتقر إلى الاستقرار كالقسطنطينية.

ولقد كان شكل الحكم السائد فى الإمبراطورية البيزنطية هو البابوية القيصرية Caesaropapacy ، أى الجمع بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية فى يد حاكم أوتوقراطى واحد. وكانت سيطرة الإمبراطور على الكنيسة مبنية على نظرية الحق الإلهى، التى وضعها آباء الكنيسة وأعلنها جستينيان قانونا، والتى حلت محل الأسطورة القديمة — أسطورة انحدار الملك من سلالة إلهية، وهى الأسطورة التى لم تعد متمشية مع العقيدة المسيحية. ذلك لأن إذا لم يكن قد أصبح من الممكن النظر إلى الإمبراطور على أنه "إلهى"، فقد كان فى استطاعته أن يكون ظلا لله فى الأرض، أو أن يكون "كاهنًا أعظم"، كما كان جستينيان ذاته يحب أن يلقب. ولم يشهد أى مكان من أوروبا الغربية مثل هذا القدر من الثيوقراطية (الحكم المبنى على أساس لاهوتى)، كما لم يحدث أبدا فى التاريخ الحديث أن أصبحت طاعة الحاكم الزمنى جزءا أساسيًا من طاعة الله بقدر ما أصبحت فى بيزنطة. ففى الغرب كان الأباطرة على الدوام مجرد حكام زمنيين، وكانت الكنيسة دائمًا منافسة لهم، إن لم تكن عدوا صريحاً. أما فى الشرق، فكان هؤلاء الأباطرة يقفون على رأس السلطات

[1] Richard Laqueur : "Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches." In "Probleme der Spaetantike, 17. Deutscher Historikertag, 1930, p. 10.

الثلاث – الكنيسة، والجيش، والحكومة[1] – وكانوا يعدون الكنيسة مجرد "وزارة" من وزارات الدولة.

هذه الأوتوقراطية الروحية الزمنية التى كان يتمتع بها الإمبراطور الرومانى الشرقى، والتى كانت فى كثير من الأحيان تؤدى إلى مطالبة الرعايا بقدر غير معقول من الولاء، كانت فى حاجة إلى أن تعرض على الملأ من أجل إثارة الخيال الشعبى، وإلى أن تلبس رداء رائع الصورة، وتحتمى وراء شعائر صوفية. وكان البلاط اللهينستى الشرقى، بما اتسم به من وقار شديد التعقيد، ومن تقاليد جامدة لا تسمح بأى نوع من الارتجال، هو أنسب إطار لهذه المؤثرات الاستعراضية. ولكن البلاط كان فى بيزنطة ينفرد بكونه مركزا لكل حياة ثقافية واجتماعية إلى حد يفوق ما كان عليه فى أى وقت من أوقات العصر الهلينستى. إذ كان البلاط هو الذى يدفع أكبر النفقات، بل النفقات الوحيدة، التى تتكلفها الأعمال الفنية الأرفع قيمة، بل كان هو الذى يدفع نفقات أهم الأعمال المخصصة للكنيسة. ولم يصبح الفن مرة أخرى مركزا بأكمله فى البلاط إلا فى أيام فرساى. ولكن أى عصر وأى مكان آخر لم يشهد مثل هذا التركيز للاهتمام بالفن فى شخص الملك، والابتعاد به عن الطبقة الأرستقراطية، كما أن الفن لم يصبح شكلا من أشكال الولاء الكنسى والسياسى بمثل هذا الجمود والتحجر فى أى عصر أو مكان آخر.

ولم تكن الطبقة الأرستقراطية معتمدة على العاهل فى أى مكان كما كانت هنا، كما لم تكن أبدًا أرستقراطية موظفين، وطبقة من البيروقراطيين والموظفين خلقها الإمبراطور لكى يوجد عملاً لأنصاره، بقدر ما كانت هنا. ومن ثم فإنها لم تكن طبقة مقفلة منعزلة، أى أرستقراطية وراثية – بل إنها لم تكن فى الواقع أرستقراطية على الإطلاق بالمعنى الدقيق للكلمة. ذلك لأن أوتوقراطية الإمبراطور لم تكن تسمح بازدهار أية امتيازات وراثية. وكانت الطبقة الأرستقراطية ذات النفوذ هى ذاتها على الدوام طبقة الموظفين الموجودين فى الخدمة، فكان الشخص يستمتع بالامتيازات مادام موظفا رسميًا فحسب. ولهذا السبب كان من الواجب بالنسبة إلى بيزنطة، أن

---

[1] J. B. Bury : Hist, of the Later Roman Empire, 1889, I, pp. 186 – 7 .

نتحدث دائما عن الرجال ذوى النفوذ فى الإمبراطورية، بدلاً من أن نتحدث عن طبقة النبلاء بما هى كذلك. ولقد كان مجلس الشيوخ، الذى يضم الممثلين السياسيين للطبقة العليا، يضم فى البداية الموظفين وحدهم، ولم ينضم إليهم ملاك الأرض إلا فيما بعد، عندما أصبح للكية الأرض مركز مميز[١]. ولكن، على الرغم من المزايا الخاصة التى كان يتمتع بها ملاك الأرض بالقياس إلى طبقة المشتغلين بالصناعة والتجارة، فإن هذا العهد لم يعرف طبقة أرستقراطية من ملاك الأرض، مثلما لم يعرف أى نوع آخر من الأرستقراطية الوراثية[٢]. فوجود وظيفة رسمية كان هو حلقة الاتصال بين الثراء وبين النفوذ الاجتماعى. ولكى يحسب ملاك الأرض الأغنياء ضمن الطبقة الأرستقراطية – مع ملاحظة أن ملاك الأرض كانوا هم وحدهم الأغنياء بحق – فقد كان عليهم أن يشتروا لقبا رسميًا، إن لم يستطيعوا أن يكتسبوه بأية طريقة أخرى. وكان الموظفون يحاولون من جانبهم أن يحصلوا على أرض فى الريف لكى يؤمنوا أنفسهم اقتصاديا. وعلى هذا النحو حدث اندماج بين الطبقتين الرئيسيتين بلغ من اكتماله أن كل ملاك الأرض أصبحوا فى النهاية موظفين، وكل الموظفين أصبحوا ملاكًا للأرض[٣].

ولم يكن من الممكن أن يصبح فن البلاط البيزنطى هو الفن المسيحى بالمعنى الصحيح، لو لم تكن الكنيسة ذاتها قد أصبحت سلطة مطلقة، ولو لم تكن قد شعرت بأنها سيدة العالم. وبعبارة أخرى فقد استطاع الأسلوب البيزنطى أن يجد أرضًا خصبة فى كل مكان يوجد فيه فن مسيحى فحسب، إذ أن الكنيسة الكاثوليكية فى الغرب كانت تريد أن تكتسب من السلطة ما كان بالفعل فى يد الإمبراطور فى بيزنطة. وكان الهدف الفنى فى كلتا الحالتين واحدا: هو أن يكون الفن تعبيرا عن سلطة مطلقة ، وعن عظمة تفوق مستوى البشر، وإعجاز صوفى. وكان الفن البيزنطى يمثل نقطة القمة فى محاولة تقديم صورة رائعة للشخصيات الرسمية التى كانت تطالب باحترام الناس وتبجيلهم، وهو اتجاه ازداد وضوحا منذ السنوات الأخيرة

---

(١) **Georg Grupp : Kulturgesch. Des Mittelalters, III, 1924, p. 185 .**

(٢) لم تبدأ الأسر الأرستقراطية فى إضعاف سلطة الدولة إلا منذ القرن السادس فصاعدًا انظر :
H. Sieveking : Mittlere Wirtschafsgesh., 1921, p. 19 .

(٣) **G. Ostrogorsky, op. cit., p. 136 .**

للإمبراطورية، وكانت الطريقة المستخدمة فى محاولة تحقيق هذا الغرض هى، أولاً، طريقة المواجهة frontlity، كما كانت الحال فى فن الشرق القديم. وكانت هذه الطريقة تؤدى إلى تأثير نفسى مزدوج : ذلك لأن الهيئة الجامدة التى يتخذها الموضوع المصور بطريقة المواجهة، تؤدى إلى تكوين اتجاه روحى مناظر فى المشاهد، ومن جهة أخرى فإن الفن، باتباعه هذا الأسلوب، يكشف عن تبجيله هو للمشاهد، الذى يصوره خياله بأعلى صورة ممكنة فى شخص الإمبراطور، وهو سيده وراعيه. هذا الخضوع والامتثال هو المعنى الباطن للمواجهة حتى عندما تكون الشخصية المصورة هى شخصية الحاكم نفسه، بل فى هذه الحالة بوجه خاص. فعندئذ يعمل المؤثران النفسيان السابقان معا فى آن واحد، وتظهر هنا المفارقة حين يصبح المظهر الوقور هو ذلك الذى يتبدى عليه نفس الشخص الذى استخدم أسلوب المواجهة من أجل تكريمه. والواقع أن الحالة النفسية المصاحبة لعملية التموضع الذاتى هذه (self objectivization) – هى نفس الحالة التى نجدها عندما يراعى الملك بكل دقة آداب السلوك التى تدور حول شخصه هو. وعن طريق المواجهة يصبح تصوير أى شكل شبيهًا، إلى حد ما، بأداء الشعائر. فهناك مظاهر متعددة فى ذلك العصر تؤدى كلها إلى فرض شروط واحدة على الفن. وتعبر عنها قوالب أسلوبية واحدة — هذه المظاهر هى النزعة الشكلية فى طقوس الكنيسة والبلاط، والوقار الجاد فى أسلوب الحياة الذى يتحكم فيه الزهد أو الاستبداد، ومحاولة الحكام الزمنيين أو الزعماء الروحيين خلق رموز لسلطتهم. فالمسيح يصور فى بيزنطة كما لو كان ملكا، ومريم كما لو كانت ملكة، وهما يلبسان أردية ملكية نفيسة، ويجلسان على عرشيهما فى وقار وتحفظ، دون أن يعبر وجههما عن شىء. ويقترب منهما صف طويل من الحواريين والقديسين بإيقاعات بطيئة وقور، تماما كما تتبع الحاشية الإمبراطور والإمبراطورة فى حفلات البلاط الرسمية. وتحول الشعائر الصارمة بين أشخاص الصورة وبين التحرك بحرية، أو الخروج عن الصف المنتظم، أو حتى النظر إلى جانبهم. فكل شىء يبعث على الشعور بالهيبة فى جلاله الملوكى، وفى استبعاده لكل العناصر الإنسانية الذاتية، العرضية

وكان التعبير النموذجي عن هذه الروح الشعائرية هي أعمال الفسيفساء المهداة إلى كنيسة القديس فيتالى، وهى أعمال لم تشهد العصور التالية لها نظيرًا فى هذه الناحية. فلم تنجح أية حركة كلاسيكية أو محاكية للكلاسيكية، أو أى فن مثالى أو تجريدى، فى التعبير عن الشكل والإيقاع بمثل هذه الطريقة المباشرة الخالصة: فهنا يستبعد كل ما هو معقد وكل ما ينحل إلى خطوط أو ألوان متوسطة أو غامضة، إذ أن كل شىء بسيط، واضح، ظاهر، وكل شىء منحصر داخل حدود قاطعة لا لبس فيها ولا غموض، ويعبر عنه دون ظلال أو ألوان وسطى. أما القصة فقد تحولت إلى المجال الاستعراضى تماما، إذ يقوم جستينيان وتيودورا وحاشيتهما بتقديم القرابين النذرية – وهو موضوع غير مألوف بالنسبة إلى هيكل كنيسة. ولكن كما أن المناظر الدينية تتخذ طابع طقوس البلاط فى هذا الفن البابوى القيصرى، فكذلك تدخل احتفالات البلاط بسهولة فى إطار الشعائر أو الطقوس الكنسية.

وفى مجال النحت، ولاسيما فى الجدران الداخلية للكنائس، تظهر نفس الروح المتسلطة المتعالية التى وجدناها فى أعمال الفسيفساء الحائطية. فقد كانت الكنيسة المسيحية تختلف منذ البداية عن المعبد القديم فى أنها كانت مركزا يتلاقى فيه أهل منطقة معينة، أكثر مما كانت بيتا لله، وتحول الاهتمام فى العمارة من خارج البناء إلى داخله. غير أن من الخطأ أن نرى فى هذا بالضرورة تعبيرا عن مبدأ ديمقراطى، وأن نصف الكنيسة بأنها نوع من المبانى أكثر شعبية من المعبد. ذلك لأن انتقال الاهتمام من الخارج إلى الداخل كان قد حدث بالفعل فى العمارة الرومانية، ولم يكن فى ذاته دليلاً على الوظيفة الاجتماعية للمبنى. فالتصميم البازيليكى الذى اقتبسته الكنيسة المسيحية المتقدمة من المبانى العامة للرومانية – وهو التصميم الذى ينقسم فيه الداخل إلى أجزاء من مختلف المراتب والقيم، ولاسيما انفصال الكورس، الذى يقتصر على القساوسة، عن بقية المبنى – يتمشى فى الواقع مع النظرة الأرستقراطية أكثر مما يتمشى مع النظرة الديمقراطية . غير أن العمارة البيزنطية، التى أتمت الإطار الشكلى للبازيليكا المسيحية المتقدمة بإضافتها للقبة، تزيد من تأكيد علاقة التدرج فى المرتبة، التى تنفصل بها مختلف أجزاء المبنى بعضها عن

البعض انفصالا قاطعًا. فالقبة — التى هى أشبه ما تكون بتاج للمبنى كله — تؤكد الانفصال بين مختلف الأجزاء الداخلية .

وفى رسم المنمنمات miniature - painting ، الذى عرف فى هذه الفترة، نجد على وجه العموم نفس خصائص الأسلوب الاستعراضى، الوقور، التجريدى الذى نجده فى أعمال الفسيفساء. ولكن هذا التصوير كان من جهة أخرى أكثر حيوية وتلقائية فى التعبير، وأكثر تحررا وتنوعا فى موضوعاته، من الرسوم الزخرفية الأثرية الحائطية. ومن الممكن أن نلاحظ فى هذا التصوير المصغر اتجاهين متباينين : رسوم المنمنمات الكبيرة نسبيًا، الكاملة الحجم، المترفة، التى تسير على أسلوب المخطوطات الهلنيستية المتأنقة، ورسوم الكتب الأكثر تواضعا، المخصصة للاستعمال فى الأديرة، والتى تقتصر صورها فى كثير من الأحيان على مجرد رسوم هامشية، وتتفق — بنزعتها الشرقية المطابقة للطبيعة — مع الذوق الأكثر بساطة، السائد فى الأديرة[1]. والواقع أن البساطة النسبية للوسائل اللازمة لتصوير كتاب، تتيح الإنتاج لأوساط أقل فى مرتبتها الاجتماعية وأكثر تحررا فى عقليتها من أوساط السادة الذين يكلفون الفنانين بالقيام بأعمال الفسيفساء الباهظة التكاليف. وفضلاً عن ذلك فإن الأسلوب الأكثر مرونة وبساطة يتيح معالجة الموضوع بطريقة أشد تحررا، وأكثر انفتاحا للتجربة الفردية، من الطريقة المعقدة الشاذة المستخدمة فى الفسيفساء. وعلى ذلك فإن من الممكن أن يكون أسلوب رسم المنمنمات بأكمله أكثر طبيعة وتلقائية من أسلوب تصوير الجدران الداخلية الباذخة بالكنائس[2]. وفى هذا أيضًا تفسير لظاهرة التجاء الفن الشعبى والمحافظ على التقاليد إلى قاعات الكتابة خلال فترة تحطيم الصور iconoclastic Period[3].

ومع ذلك فإننا لو أنكرنا كل أثر لنزعة مطابقة الطبيعة فى الفن البيزنطى، حتى فى أعمال الفسيفساء، لكان فى ذلك تبسيط مخل للواقع. ذلك لأن الصور

---

(1) Charles Diehl : La Pemture Byzantine, 1933, p. 41 – CF. Emile Mâle : Art et artistes du moyen âge, 1927, p. 9.

(2) Ch. Diehl : Manuel d'art byzantin, 1929, I, p. 231.

(3) N. Kondakoff : Hist. De l'art byz. Considere Principalement dans les miniatures, 1886, I, p. 34 .

الشخصية التى هى جزء من تكويناتها الجامدة كثيرا ما تبدو حية إلى حد يدعو إلى الدهشة، وربما كانت أروع سمات هذا الفن هى الطريقة المنسجمة التى يحل بها هذا التعارض بين الأساليب. والواقع أن صور الإمبراطور وزوجته والأسقف ماكسيميان فى أعمال الفسيفساء فى كنيسة فيتالى تعطى المشاهد انطباعًا لا يقل إقناعا، وتبدو له بصور لا تقل حيوية وجاذبية، عن بعض من أفضل الصور الشخصية للأباطرة الرومان المتأخرين. ويبدو أن التخلى عن مطابقة الحياة، وذلك فى الصور الشخصية على الأقل، لم يكن يقل استحالة فى بيزنطية عنه فى روما، على الرغم من القيود الأسلوبية فى الأولى. صحيح أن الهيئات البشرية كانت تقدم فى وضع المواجهة، وترتب وفقًا لمبادىء تجريدية، وتترك حتى تتجمد من فرط الوقار الشعائرى، ومع ذلك ففى حالة صور الشخصيات المعروفة، كانت تتضح استحالة تجاهل سماتها الشخصية تجاهلاً تامًا.

وبهذه المناسبة فنحن هنا نعالج مرحلة كانت بالفعل مرحلة متأخرة فى تطور الفن المسيحى المتقدم – أعنى مرحلة بذلت فيها محاولة للاهتداء إلى طريق يوصل إلى تمايز جديد، وذلك باتباع أقل الأساليب مقاومة أعنى أسلوب التصوير الشخصى المطابق للحياة[1].

---

[1] R. Koemstedt, op. cit., p. 26 .

الفصل الثالث
أسباب ظاهرة
تحطيم الصور ونتائجها

أدت الحروب العقيمة التى نشبت فى القرون السادس والسابع والثامن، والتى كانت تستلزم تعاون ملاك الأرض من أجل ضمان القوة المطلوبة للجيش، إلى تأكيد سلطة ملاك الأرض، بل أنها أدت فى الإمبراطورية الشرقية إلى نوع من الإقطاع.

صحيح أن الشرق لا يعرف ذلك الاعتماد المتبادل بين السيد الإقطاعى والتابع، الذى كان يميز نظام الإقطاع الغربى، ولكنا نجد، حتى هنا، أن الإمبراطور كان يعتمد — بدرجات متفاوتة — على ملاك الأرض بمجرد أن كانت تعوزه الوسائل اللازمة لتكوين جيش من المرتزقة[1]. ومع ذلك فإن نظام منح الأراضى الزراعية تعويضا عن الخدمة العسكرية لم ينم إلا على نطاق ضيق فى الإمبراطورية الرومانية الشرقية. وعلى عكس ما كان يحدث فى الغرب، فإن الفلاحين والجنود العاديين، لا النبلاء والفرسان، هم الذين كانت تؤجر لهم الأراضى لكى يستغلوها فى الشرق. ومن الطبيعى أن ملاك الإقطاعيات لهم الأراضى لكى يستغلوها فى الشرق. ومن الطبيعى أن ملاك الإقطاعيات الواسعة حاولوا ضم الأراضى التى يمتلكها الفلاحون والجنود الذين ظهروا على هذا النحو، كما فعلوا فى الغرب بالنسبة إلى الممتلكات الحرة عند الفلاحين. وهنا أيضًا نجد أن الفلاحين ذهبوا يلتمسون الحماية من الضرائب التى كانت فى كثير من الأحيان فادحة، لدى كبار الملاك، مثلما فعلوا فى أوروبا الغربية، نظرا إلى افتقار ملكيتهم إلى الضمان والاستقرار. وقد بذل الأباطرة من جانبهم، فى المراحل الأولى على الأقل، كل جهد ممكن للحيلولة دون تراكم ملكية الأرض. وذلك لأسباب أهمها بالطبع هو ألا يقعوا هم أنفسهم فريسة لكبار ملاك

---

(1) L. Brentano, op. cit., pp. 41 – 2.

الأرض. غير أن جهدهم الرئيسي خلال فترة الصراع الطويل اليائس هذه ضد الفرس والآفار(*) والصقالبة والعرب، كان مركزا فى الاحتفاظ بجيش، وكان من الضرورى أن تطغى هذه الغاية الأساسية الحيوية على كل اعتبار آخر. ولم يكن حظر عبادة الصور إلا إجراء واحدا من الإجراءات التى اتخذوها لمواجهة هذه الحالة الطارئة.

والواقع أن ظاهرة تحطيم الصور Iconoclasm لم تكن فى حقيقتها حركة معادية للفن. فهى لم تضطهد الفن فى ذاته، وإنما اضطهدت نوعا معينًا من الفن: إذ كانت تقتصر على محاربة الصور ذات المضمون الدينى، وظلت تتسامح مع الرسوم الزخرفية حتى فى أعنف فترات الاضطهاد. وكان الأساس الرئيسى لهذه الحملة سياسيًا، أما الهجوم على الفن فى ذاته فلم يكن إلا تيارًا خلفيًا ضئيل الأهمية نسبيًا فى مجموع الدوافع المعقدة – ولعله كان أقل هذه الدوافع كلها أهمية. وعلى أية حال فلم يكن لهذا الهجوم على الفن، فى الأماكن التى بدأت بها الحركة، إلا أقل دور ممكن، وإن لم يكن نصيبه ضئيلاً فى نشر فكرة تحطيم الصور ذاتها.

والواقع أن النفور من التمثيل التصويرى للموضوعات المقدسة، فضلاً عن كراهية أى شىء يذكر بعبادة الأوثان، لم يكن فى حقيقة الأمر عاملاً له عند البيزنطيين المتأخرين، بما كانوا يتصفون به من استمتاع بالصور، نفس الأهمية الحاسمة التى كانت له عند المسيحيين الأوائل. فحتى الوقت الذى اعترفت فيه الدولة بالكنيسة، كانت الكنيسة قد هاجمت الاستخدام الدينى للصور من حيث المبدأ، ولم تكن تسمح بها إلا فى المدافن، وبشروط خاصة محددة. وحتى فى هذه الحالة كانت الصور الشخصية محظورة، والنحت ممنوعًا، وكانت التصاوير تقتصر على التمثيل الرمزى. وكان استخدام أعمال الفنون الجميلة ممنوعًا تمامًا فى الكنائس. وقد أكد "كليمنت السكندرى" أن الوصية الثانية من الوصايا العشر موجهة ضد أى نوع من التمثيل التصويرى، وكان ذلك هو المعيار الذى طبقته الكنيسة وآباؤها. أما بعد عهد الوفاق بين الكنيسة والدولة فلم يعد هناك أى خوف من

(*) شعب محارب من أصل شبه تركى، استوطن المناطق القوقازية فى نهر الدون، وتغلغل فى الإمبراطورية الرومانية الشرقية فى القرنين السادس والسابع الميلادى، وسيطر على الشعوب البلغارية والصقلبية فى الدانوب: وكان شرلمان هو الذى قضى عليهم نهائيًا فى أواخر القرن الثامن. (المترجم)

الانتكاس إلى عبادة الأوثان، وأمكن وضع الفنون البصرية في خدمة الكنيسة، وإن لم يخل الأمر حتى في هذه الحالة من بعض الممنوعات والمحظورات. ففي القرن الثالث ظل يوسيبيوس Eusebius يصف التمثيل التصويري للمسيح بأنه عبادة أوثان، وبأنه يتنافى وتعاليم الكتاب المقدس. وكانت الصور المستقلة للمسيح نادرة نسبيًا حتى في القرن التالي. ولم يبدأ إنتاج هذا النوع من الصور في الازدهار بحيث يبلغ أي قدر من الأهمية إلا في القرن الخامس. ومع ذلك فإن صورة المخلص أصبحت عندئذ هي التصوير الديني على الحقيقة، وأصبحت في النهاية تمثل نوعا من الحماية السحرية من تأثير الروح الشريرة[1]. وهناك أصل آخر لفكرة تحطيم الصور، وهو أصل يرتبط بالنفور من عبادة الأوثان ارتباطًا غير مباشر، هو رفض المسيحيين الأوائل هذا الدافع الروحي على أنحاء لا حصر لها، ربما كانت أوضحها دلالة هي صياغة أستريوس الأمازى Asterius of Amasia الذى ندد بكل تمثيل تصويرى للرب لأن أية صورة لا يمكنها، في رأيه، أن تتجنب تأكيد العنصر المادى المحسوس في الموضوع المصور. فتوجه بتحذيره قائلاً : "لا تصنعوا صورة للمسيح، فكفاه ما تحمله من ذل التجسد الذى خضع له بمحض اختياره من أجلنا — وما أحرانا أن نحمل معنا في روحنا الكلمة غير المتجسدة"[2].

وقد أسهمت الحملة التى شنت ضد ما أدى إليه تبجيل الصور في الشرق من عبادة للأوثان، بدور فاق بكثير جميع العوامل الأخرى التى ذكرت حتى الآن. ومع ذلك فحتى هذا العامل لم يكن هو السبب الحقيقي لقلق ليون الثالث. فهو لم يكن حريصا على نقاء العقيدة بقدر ما كان حريصًا على التأثيرات المستنيرة التى أقنع نفسه بأنها ستترتب على حظر الصور الدينية. بل أن الأهم في نظره من عامل الاستنارة ذاته، هو تقديره لتلك الأوساط المثقفة المستنيرة في المجتمع، التى كان يأمل في اكتسابها إلى جانبه عن طريق حظر عبادة الصور[3]. ذلك لأنه كانت قد

---

[1] CF. E.J. Martin : A History of Iconoclastic Controversy, 1930, pp. 18 – 21 .

[2] هذا النص مقتبس في كتاب :

Karl Schwarzlose : Der Bilderstreit, ein Kampf der griech, Kirsche um ihre Eigenart und ihre Freiheit, 1890, p. 7.

[3] G. Gruppe, op. cit., I. p. 352 .

انتشرت فى هذه الأوساط نظرة "إصلاحية" بتأثير البوليكانيين Paulicans(*)، وارتفع صوت الاحتجاجات ضد نظام السر المقدس بأسره، وضد الشعائر "الوثنية"، وتنظيم طبقة الكهنوت. ومع ذلك فلم يكن ثمة شيء يبدو له أكثر وثنية من عبادة الأصنام التى كانت تمارس بالنسبة إلى صور القديسين، وفى هذه المسألة على الأقل كانت أسرة الايزوريين Isaurians(*) المالكة، التى تتصف بالتزمت الريفى، تتفق كل الاتفاق مع الطبقة المثقفة(1). وهناك عامل آخر ساعد إلى حد هائل على انتشار حركة تحطيم الصور، هو النجاح العسكرى للعرب، الذين لم تكن عقيدتهم تعترف بعبادة الصور. وقد وجد على الدوام، وأصبح هو الاتجاه القريب إلى نفوس الناس فى بيزنطة. وقد اعتقد الكثيرون أن هناك ارتباطًا بين نجاح خصومهم وبين عقدة هؤلاء الخصوم، واعتقدوا أنهم يستطيعون معرفة سر هذا الخصم عن طريق السير فى خطاه والاقتداء به فحسب. وربما أراد غير هؤلاء أن يخففوا من نقمة الخصم باتباع أسلوبه فى الحياة. والأرجح أن أغلبهم ظنوا أن التخلى عن الوثنية لن يضر على أية حال. غير أن أهم الدوافع، أعنى الدافع الحاسم فى نهاية الأمر، من وراء النزاع حول موضوع تحطيم الصور الدينية، هو الصراع الذى كان الأباطرة يشنونه مع أنصارهم، ضد تزايد قوة حركة الرهبنة. ففى الشرق لم يكن الرهبان يمارسون نفس القدر من التأثير الذى كانوا يمارسونه فى الحياة العقلية للطبقات العليا فى أوروبا الغربية. فقد كان للثقافة الدنيوية فى بيزنطة تراثها الخاص، الذى يربطها مباشرة بالعصر الكلاسيكى القديم، ولم تكن فى حاجة إلى تأملات رجال الدين. ولكن العلاقة بين الرهبان وبين عامة الناس كانت أوثق بكثير. لأن هاتين الفئتين– أعنى الرهبان وعامة الناس– كانوا يؤلفون جبهة مشتركة تستطيع، فى ظروف معينة، أن تصبح مصدراً للخطر على السلطات المركزية. وأصبحت الأديرة أماكن للحج يقصدها الناس ومعهم أسئلتهم وهمومهم ومطالبهم، ويحملون لها هداياهم أيضاً. وكان أعظم ما يجذب الناس إلى الأديرة هو الأيقونات التى تصنع المعجزات، إذ أن امتلاك صورة

(*) طائفة مسيحية ظهرت فى القرن السابع، كانت تنكر التجسد والعهد القديم وكل أنواع الرموز والصور وضمنها الصليب ذاته. (المترجم)

(*) نسبة إلى ايزوريا Isauria، وهى إقليم فى وسط آسيا الصغرى. (المترجم)

(1) Carl Brilkmann: Wirtschafts- und Sozialgesch, 1927, P. 24.

مشهورة لقديس، أصبح مصدراً لشهرة وثراء لا ينفد بالنسبة إلى أى دير. ومن الطبيعي أن الرهبان رحبوا كل الترحيب بالعادات الدينية الشعبية، كعبادة القديسين، وتقديس الآثار والصور، من أجل زيادة نفوذهم، فضلاً عن دخلهم.

ولقد تبين لليون الثالث أن أقوى العقبات التى تقف فى وجه خططه الرامية إلى بناء دولة عسكرية قوية، هى الكنيسة والرهبان، ذلك لأن كبار رجال الكنيسة والأديرة كانوا من أكبر الملاك فى الريف، وكانوا يتمتعون بإعفاء من الضرائب.

ونتيجة لانتشار حياة الرهبنة، كان الرهبان يحولون بين عدد كبير من الشبان وبين الانضمام إلى الجيش وإلى الوظائف الحكومية والزراعة، ويحرمون خزانة الدولة من دخل كبير نتيجة للهبات والعطايا التى كانوا يتلقونها باستمرار[1]. وعلى ذلك فإن الإمبراطور، بتحريمه تقديس الصور، كان يحرمهم من أقوى ما لديهم من وسائل الدعاية[2]. وقد أثر فيهم هذا الإجراء بوصفهم منتجى الصور وملاكها وحفظتها، ولكن أقوى تأثير له فيهم كان بوصفهم أصحاب تلك الهالة السحرية التى نسجتها الأيقونات المقدسة حولهم. فإذا شاء الإمبراطور أن ينجح فى تحقيق أطماعه الشمولية، فإن مهمته الرئيسية كانت تبديد هذا السحر والجو الذى يزدهر فيه. على أن الحجة الرئيسية التى يعترض بها المؤرخون "المثاليون" على مثل هذا التفسير لظاهرة تحطيم الصور الدينية، هى أن اضطهاد الرهبان لم يبدأ إلا بعد ثلاثة أو أربعة عقود بعد حظر عبادة الصور، وأنه لم تنشب معارك مباشرة، فى عهد ليون الثالث، ضد الرهبان أنفسهم.[3] ولكن الرد الواضح على هذه الحجة هو أن الرهبان كانوا قد لحق بهم ضرر كاف بالفعل نتيجة لحظر عبادة الصور فى ذاته! فلم يكن من الضرورى، ولا من الممكن، مهاجمتهم مباشرة قبل أن يقاوموا هذا الحظر، ولكن ما أن حدث ذلك، حتى بدأ الاضطهاد المباشر دون إبطاء.

---

(1) O.M. Dalton : Byzantine Art and Archaeology, 1911, P. 13- Carl Neuman: "Byz. Kulture u. Renaissancekultur," Historische Zeitschr., 1903, Volume 91, P. 222.

(2) K. Schwarzlose, oP. cit, P. 241.

(3) Louis Brehier: La querelle des images, 1904, pp. 41- 2.- E.J. Martin op. cit., 28, 54.

وعلى ذلك فإن حركة تحطيم الصور الدينية لم تكن حركة تطهرية (بيوريتانية)، أو أفلاطونية، أو تولستويوية[*]، موجهة ضد الفن في ذاته. كذلك فإنها لم تؤد إلى توقف للفن وجموده، وإنما أدت فقط إلى اتجاه جديد في ممارسته، بل أنه ليبدو أن هذا التغير كان له تأثير منعش في الإنتاج الفني، الذى كان قد أصبح مفرطاً في الشكلية ومتكرراً إلى حد الإملال. فقد أدت الاتجاهات الزخرفية البحتة التى أصبح المصورون يقتصرون عليها الآن إلى العودة إلى الأسلوب الزخرفي الهلنستي، واستطاعت هذه الاتجاهات، بعد أن أصبحت متحررة من الأهداف الكنسية، أن تتيح معالجة الموضوعات الطبيعية بطريقة أقوى مما كان مسموحاً به من قبل[1]. وعندما تطورت هذه الموضوعات بعد ذلك إلى مناظر للصيد وللبساتين، أصبحت الهيئة البشرية بدورها تصور بطريقة أقل جموداً، وبمزيد من الحركة، وعلى نحو أقل تسطيحاً وأقل التجاء إلى أسلوب"المواجهة". وعلى ذلك فإن العصر الذهبي الثاني للفن البيزنطي في القرنين التاسع والعاشر، وهو العصر الذى واصل السير في اتجاه نزعة محاكاة الطبيعة السائد في هذه الفترة الدنيوية، وطبقة على التصوير الكنسي- هذا العصر يمكن أن يعد بحق نتيجة لحركة تحطيم الصور[2]. ومع ذلك فسرعان ما أصبح الفن البيزنطي نمطياً شكلياً مرة أخرى. ولكن الحركة المحافظة لم تبدأ هذه المرة في البلاط، وإنما في الأديرة- أى فيما كان من قبل نفس مقر الاتجاه الأكثر تحرراً والأبعد عن التقاليد والأقرب إلى الروح الشعبية. ففي العهود السابقة كان فن البلاط يسعى إلى بلوغ معايير ثابتة، متجانسة وملزمة على نحو مطلق. والآن أتى دور فن الأديرة. فروح الرهبنة التقليدية هى التى انتصرت في معركة الصور، وأصبحت محافظة نتيجة لانتصارها-بل لقد بلغ تمسكها بالروح المحافظة أن أيقونات أديرة الروم الأرثوذكس كانت في القرن السابع عشر لا تزال ترسم بنفس الطريقة التى كانت ترسم بها في القرن الحادى عشر.

---

[*] يشير المؤلف هنا اتجاهات المذهب البيوريتاني والفيلسوف أفلاطون والروائي تولستوى التى كانت تتطرف في تأكيد الوظيفة الأخلاقية للفن إلى حد كبت روح الخلق الحر لدى الفنان.

(1) CF. O.M. Dalton, op. cit., PP. 14- 15- O. Wulff : Altchristliche und byz. Kunst, 1918, II, P. 363.

(2) Ch. Diehl : La peinture byz., P. 21.

الفصل الرابع
الفن من عصر الهجرات
إلى عصر النهضة الكارولينجية

كـان الفن الذى أنتج فى عصر هجرة الشعوب فنا عفا عليه الزمان، ومتخلفا عـن عصره بالقياس إلى الفن المسيحى القديم، فهو لم يتقدم من الوجهـة الأسلوبية عن فـن العصـر الحديـدى. والواقـع أن أى عصـر آخر لم يشهد ما شهدته هذه الفترة من تضـارب شـديد فـى النظرة الفنية داخل إقليم محدود المساحة: إذ عرفت بيزنطة فنا تصـويريًا خاضـعًا لـنظم دقـيقة، ولكنه رفيع الأسلوب، على حين أن الصورة المألوفة للتعـبير الفـنى فـى أوروبـا الغربـية، التى كانت تحتلها القبائل الجرمانية والكلتية، كانت هى النزعة الهندسية التجريدية التى تتركز فى العنصر الزخرفى البحت. ذلك لأنـه مهمـا كـان مـن تعقـد هذا الفن الزخرفى وامتلائه بالإبداع فى نماذجه المتشابكة المضـفرة الحلزونـية بألوانهـا المتـنوعة، وبمـا فـيه مـن أجسـام حيوانـية ذات أرجـل ملـتوية، ومـن هيـئات بشـرية تزيـنها الزخارف المتموجة، فإنه لم يتقدم، من وجهـة الـنظر الـتطورية، إلى مـا بعـد عصـر "لاتـين La Tène"[*]. والواقـع أن أبرز مظاهر البدائـية فـيه هـو فقـره العجيـب فـى تصوير الهيئات البشرية – إذ لا تظهر الهيئة البشـرية عـلى الإطـلاق إلا فى المنمنمات الأيرلندية والأنجلوسكسونية – وكذلك عدم بذلـه أيـة محاولـة لإعطـاء أبسـط قـوام جسـمى للموضـوع المصـور. وعـلى الرغم من الديناميـة الـتى تـتفجر بها قوالبه، والتى كانت فى كثير من الأحيان معبرة إلى أبعد حـد، فقـد كـان على الدوام فنا هزيلاً، ترويحيًا، زخرفيًا فحسب. وليس فى طابعه "القوطـى الغـامض" مـن العناصـر المشـتركة بيـنه وبـين القوطـى الحقـيقى سوى توتر الـتعامل بـين القـوى، ومـن المؤكـد أنه لا يوجد بين الفنين أى عنصر مشترك باطنى

[*] مستوطنة كلتيه قديمة بالقرب من نيوشاتل فى سويسرا، كانت مقرا لحضارة تنتمى إلى العصر الحديدى الثانى، وامتد تاريخها من القرن السادس إلى القرن الأول ق. م. (المترجم)

وروحـي ملموس. وسواء أكـان هـذا الفـن العتـيق يعـبر عـن أسـلوب جـرمانى على التخصـيص، أم عـن أسـلوب زخـرفى اسـكوذى Scythic وسـرماتى Sarmatic[*] اقتصـر عمـل القـبائل الجرمانـية عـلى نقله ومحاكاته – وهو الأرجح[١] – فإننا نجد نفسـنا هـنا إزاء ظاهـرة تـنطوى على قضاء تام على المفهوم الكلاسيكى للفن، وتشكل "أقوى تضاد حاد مع النظرة الفنية لإقليم البحر المتوسط"[٢].

فهـل كـان فـن عصـر الهجرات هذا فنا شعبيًا، كما يزعم "دهيو Dehio"؟ لقـد كـان فنا للفلاحين : أى فن قبائل الفلاحين التى تدفقت على الغرب، أعنى فن شـعب مـازال مرتـبطًا بالإنتاج الأولى. فإذا شئنا أن نطلق اسم "الفن الشعبى" على فن الفلاحـين، أو إذا كـان الفـن الشعبى يعنى أشكالاً بسيطة نسبيا فى التعبير، موجهة إلى جماعـة متجانسـة حضـاريًا، فـإن هـذا الفـن كـان "فنًا شعبيًا". أما إذا كنا نعنى "بـالفن الشـعبى" نشاطا لا يقوم به أخصائيون محترفون، فلن يكون من الممكن عندئذ إطـلاق هـذا الوصف عليه. والواقع أن الجزء الأكبر مما وصل إلينا من نواتج هذا الفن يفـترض مهـارة فنـية تفوق بكثير أى نوع من الهواية، فمن غير المتصور على الإطلاق إذن أن تكـون هـذه الـنواتج قـد تحققـت عـلى أيـدى فـنانين لم يكتسبوا مرانا دقيقا وخـبرة احترافـية طويلـة. وإذا كـان من المرجح أن الجرمانيين لم يكن لديهم إلا عدد ضـئيل مـن الصناع المتخصصين، وإذا كان من المؤكد أن الحرف اليدوية ظلت تتم فى معظم الأحيان داخل المنازل، فإنه يكاد يكون من المستحيل أن نتصور أن يكون إنتاج زخـارف فنـية مـن ذلـك الـنوع الـذى ظـل باقـيا حـتى الآن. مجـرد نشـاط جانـبى فحسب[٣].

---

[*] الاسكوذيون شعب فى جنوب أوروبا كان يسكن منطقة شمال البحر الأسود وجنوب نهرى الدون والدنيبر، عاش منذ القرن التاسع ق. م. وتوسع شرقا ودخل فى معارك مع الأشوريين والفرس والإسكندر الأكبر. وقد خلفهم فى نفس المنطقة السرماتيون، وهم من نفس الجنس والحضارة، ولكن بداية ظهورهم ترجع إلى القرن الثالث ق.م. (المترجم)

[١] C. Schuchardt : Alteuropa , 1926 , p. 265 ff.

[٢] Vitzthum – Volbach : Die Mal. u. Plastik des Mittelalters in Italien 1924, pp. 15 – 16 .

[٣] Georg Dehio : Gesch. Der deutschen Kunst, I, 4th edit., 1930, p. 15.

ولقد كان معظم الجرمانيين فلاحين مستقلين يزرعون حقولهم الخاصة، ولكن القليلين منهم كانوا ملاكًا لديهم رقيق يزرعون لهم الأرض. ولم يعد عصر الهجرات هذا يعرف أى نوع من "الزراعة الجماعية"[1]. والوصف الوحيد الذى ينطبق على الأوضاع السائدة عندئذ هو أنها كانت أوضاع متخلفة، من حيث أن الحضارة كلها كانت لا تزال على مستوى زراعى محض. وهنا أيضًا نجد الأسلوب الهندسى مرتبطا بطريقة الحياة الريفية، كما كان فى كل الحالات منذ نهاية العصر الحجرى القديم، ولكنه لم يكن متوقفًا فى هذه الحالة، كما لم يكن متوقفا فى جميع الحالات الأخرى، على وجود مجتمع تسوده الملكية الجماعية. وليس للفن فى هذه الفترة خصائص مميزة بالقياس إلى الفن الريفى فى العصور والشعوب الأحرى، ولكن من الأمور التى تسترعى الانتباه أن الأسلوب الهندسى لدى الفلاحين الجرمان لم يقتصر على مواصلة تصوير المنمنمات لدى الرهبان الأيرلنديين، بل لقد ازداد قوة بفضل التوسع فى مبدئه الزخرفى وامتداده إلى الهيئة البشرية بدورها. والواقع أن هذا الفن لا يقل ابتعادا عن الطبيعة عن التجريد السائد فى النزعة الهندسية اليونانية القديمة، بل أنه يفوقه فى ذلك. فلم تكن الزخارف غير التصويرية، أو النباتات والحيوانات، هى وحدها التى تحولت إلى فن زخرفى خالص أشبه بفن تحسين الخطوط، بل أن الأشكال البشرية بدورها قد فقدت كل أثر للمادة الجسمية والعضوية. ولكن كيف نفسر أن فنا ظل يمارس ويهذب خلال فترة طويلة إلى هذا الحد، كفن الرهبان المثقفين الذى كان موجها إلى جمهور مثقف بدوره، قد ظل متجمدا عند المستوى التصميمى السائد لدى الشعوب المهاجرة؟ ربما كان السبب الرئيسى هو أن أيرلندا لم تكن البتة مقاطعة رومانية، وبالتالى لم يكن لها نصيب مباشر فى الفنون الجميلة للعصر الكلاسيكى القديم. والأرجح أن معم الرهبان الأيرلنديين لم يكونوا قد رأوا قط أى نحت رومانى، وأن المخطوطات الرومانية أو البيزنطية الثقافية لم تكن تصل إلى أيرلندا بكثرة — أو على أية حال لم تكن تصل بالكثرة التى يتسنى لها معها أن تكون أساس تراث فنى. وهكذا فإن النزعة الشكلية

---

[1] Alfonso Dopsch : Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit, 1912 - 13. – Wirtsch. u. soz. Grundlagen der europ. Kulturentwicklung, 1918 – 24 .

التجريدية فى فن عصر الهجرة لم تلق هنا نفس القدر من المقاومة الذى لقيته فى القارة الأوروبية نتيجة لوجود الفن الرومانى. وهناك عامل آخر يفسر النزعة الهندسية "الريفية" فى المنمنمات الأيرلندية، وهو عامل يرتبط بالطابع الخاص لحكم الأديرة الأيرلندية، الذى كان مختلفا عن نظام الأديرة السائد داخل القارة، وفى بيزنطة بوجه خاص. ذلك لأن الأديرة اليونانية كانت تقع بالقرب من المدن، وكانت تسهم بدور إيجابى فى حياة المدن وفى تجارتها وفى الحركات الثقافية الدولية، ولم يكن أفرادها يؤدون إلا أعمالاً يدوية خفيفة، ولا يشترك أسلوب حياتهم مع أسلوب الحياة الريفى فى شيء. أما الرهبان الأيرلنديين فكانوا لا يزالون أنصاف ريفيين.

ولقد كان باتريك(*) ذاته ابنا لمالك أرض لديه مساحة متوسطة، أى أنه كان ابنا لفلاح، وكان يراعى بدقة تامة نصوص القانون البندكتى عند تشييده لأديرته. ولكن مما هو جدير بالملاحظة أن الشعر الأيرلندى المتقدم، الذى يقف مع تصوير المنمنمات لدى الرهبان على مستوى ثقافى واحد، يكشف عن إحساس بالطبيعة يبلغ من الحيوية حدا يسمح لنا بأن نصفه، لا بالمطابقة الدقيقة للطبيعة فحسب، بل أيضًا بالانطباعية الشديدة الحساسية، السريعة الاستجابة. والحق أن من العسير أن نتصور كيف استطاعت حضارة واحدة أن تنتج ظاهرتين على هذا القدر من الاختلاف: هما من جهة صور المنمنمات، التى تتحول فيها كل الأشكال الطبيعية فورا إلى مجرد حلية زخرفية، ومن جهة أخرى وصف للطبيعة مثل :

صوت هامس، صوت عذب، موسيقى كونية رقيقة، بلبل يغرد بحلو النغم على قمم الشجر، أشعة الشمس الصغيرة تتلاعب فى ضوء وهاج، الماشية الفتية تقع فى الحب... بين الجبال. [1]

والتفسير الوحيد لهذا التباين هو أننا نجد أنفسنا هنا، كما نجد أنفسنا فى حالات كثيرة أخرى، إزاء تطور لا يسير فى طرق متوازية فى جميع الأشكال الفنية

(*) القديس باتريك (٣٨٥ - ٤٦١) مبشر مسيحى أحيطت حياته بالأساطير، وكان من أهم العوامل فى تحويل أيرلنده إلى المسيحية. (المترجم)

(1) Kuno Meyer: Bruchstuecke der alteren Lyrik Irlands, Abhandlungen der Preuss. Akad. D. Wiss., 1919, Philos.- Hist. Kasse, Nr. 7, P. 65.

المتباينة، وأننا هنا أيضاً نصادف فترة من الفترات التاريخية التى لا يمكن إرجاع مظاهر الفن فيها إلى عامل مشترك يتمثل فى أسلوب موحد. والواقع أن درجة مطابقة الطبيعة فى الفنون والأنواع الفنية المختلفة خلال عصر معين لا يتوقف فقط على المستوى الثقافى العام لذلك العصر، حتى ولو كان بناؤه الإجتماعى متجانساً، وإنما تتوقف أيضاً على طبيعة كل فن وكل نوع فنى منفرد، وعلى مقدار قدمه وتراثه الخاص. فلا يمكن القول أن وصف تجربة معينة فى الطبيعة بالكلمات والأوزان أو بالخطوط والألوان، هما شىء واحد. بل أن العصر الواحد قد ينجح فى أحدهما ويخفق فى الآخر، وقد يستمتع بعلاقة تلقائية مباشرة نسبياً مع الطبيعة فى أحد الأنواع الفنية، فى الوقت الذى تكون فيه هذه العلاقة ذاتها قد أصبحت تقليدية نمطية فى نوع آخر. وهكذا فإن الأيرلنديين، الذين اكتشفوا صوراً شعرية مثل((الطائر الصغير أصدر صفيراً منغماً من طرف منقاره الأصفر اللامع، والطائر الأسود أطلق صيحة على بحيرة((لايج)) من الشجرة الصفراء المورقة)) [1]، وتحدثوا عن أمور مثل((نعال لأرجل الأوز)) وعن((معطف الشتاء عند الغراب الأسود)) [2]- هؤلاء الأيرلنديون هم أنفسهم الذين رسموا وصوروا طيوراً يصعب أن نحدد إن كان المقصود منها أن تكون دجاجاً أم نسوراً صغيرة. والحق أن التوازى التام للاتجاه الأسلوبى فى مختلف الفنون والأنواع الفنية يفترض مستوى من التطور لا يعود فيه لزاماً على الفن أن يصارع من أجل الاهتداء إلى وسيلة للتعبير، وإنما يتمكن فيه، إلى حد ما، من أن يختار بحرية بين مختلف إمكانات المعالجة الشكلية. ففى العصر الحجرى القديم لم يكن من الممكن أن يوجد فى الشعر المعاصر- إن كان هناك شعر على الإطلاق- ما يمكن مقارنته بنزعة مطابقة الطبيعية التى نمت نمواً كبيراً فى مجال التصوير فى ذلك العصر ذاته. وبالمثل فإن القدرة المجازية للغة قد أنتجت، فى الشعر الأيراندى القديم، صوراً للحياة الطبيعية لم تكن وسائل التعبير عنها تتوافر فى فن التصوير المبنى على الأسلوب الزخرفى المعروف فى عصر الهجرة. فالأيرلنديون كانوا يعتمدون فى شعرهم على تراث مختلف كل الاختلاف عن ذلك

---

(1) Ibid., P. 66.

(2) Ibid., P. 68.

الذى كانوا يعتمدون عليه فى تصويرهم. ولابد أن الشعراء كانوا قد عرفوا الأشعار اللاتينية التى تتغنى بالطبيعة أو القصائد المستمدة من الشعر اللاتينى، على حين أن كل ما كان المصورون يعرفونه في البداية هو الأسلوب الهندسى لدى القبائل الكلتية والجرمانية. غير أن الشعراء والمصورين كانوا أيضاً ينتمون إلى طبقات اجتماعية وثقافية مختلفة، ولابد أن هذا الاختلاف قد أثر فى نظرتهم إلى الطبيعة. فنحن نعلم، من جهة، أن مصورى المنمنمات كانوا رهباناً بسطاء، ولكننا من جهة أخرى نستطيع أن نفترض أن مؤلفى أشعار الملاحم وأشعار الطبيعة كانوا شعراء محترفين نشطين- أى أنهم كانوا ينتمون إما إلى فئة شعراء البلاط ذوى المكانة الرفيعة، وإما إلى فئة المنشدين الذين ربما كانوا يلقون احتراماً أقل مما كانت تلقاه الفئة السابقة، ولكنهم كانوا مع ذلك يعدون، بفضل عملهم، منتمين إلى الطبقة العليا[1]. أما القول بأن لهذه الأشعار نفس أصل الشعر الشعبى[2]، فيرجع إلى الفكرة الرومانتيكية القائلة أن((الطبيعى)) و((الشعبى)) مفهومان يمكن أن يحل كل منهما محل الآخر، على حين أنهما فى الواقع أقرب إلى أن يكونا ضدين من أن يكونا بديلين. وأنا لنجد نفس النوع من البصيرة المباشرة، الذى نجده فى الأشعار الغنائية الأيرلندية الطبيعية، متمثلاً بوضوح فى الفقرة الآتية المقتبسة من حياة قديس- أعنى فى عمل أدبى لم يكن له، كما هو واضح، صلة بالشعر الشعبى. وتتناول الفقرة حكاية لطفل كان يلعب على شاطىء البحر فسقط فى الماء وأنقذه القديس، ثم تصف كيف كان يلهو بالأمواج وهو جالس في وسط البحر على شاطىء جزيرة رملية:

"ذلك لأن الأمواج كانت تستطيع أن تصل إليه وتضحك من حوله، وكان هو يضحك للأمواج، ويضع راحة يده في زبد الأمواج ويلعقه كما يعلق زبد اللبن الطازج." [3]

---

(1) Ibid., P. 4.

(2) Eleanor Hull: A Textbook of Irish Lit., I, 1906, PP. 219-220.

(3) هذا النص مقتبس من: P.W. Joyce: A Social Hist. Of Ancient Ireland, 1913, II P. 503.

وعلى أثر غزوات البرابرة نشأ مجتمع جديد فى الغرب. به طبقة أرستقراطية جديدة وصفوة مثقفة جديدة. ولكن فى الوقت الذى كان ذلك التغير يتم فيه. هبطت الثقافة إلى درك لم تعهده فى العصر الكلاسيكى القديم، وظلت عقيمة طوال بضعة قرون. فالثقافة القديمة لم تنته بغتة، بل أن الاقتصاد الرومانى. والمجتمع والفن الرومانيين، كل ذلك أخذ يتدهور ويختفى بالتدريج، وحدث الانتقال إلى العصور الوسطى رويدا رويدا بحيث لم يكن أحد يلحظه. وأوضح ما يعبر عن اتصال التطور هو استمرار البناء الاقتصادى الرومانى المتأخر[1]: فقد كان أساس الإنتاج هو الزراعة بما فيها من ملكية واسعة النطاق. وكذلك المستعمرات الزراعية Coloni[2]. وظلت المستوطنات القديمة مسكونة، بل أن المدن القديمة قد أعيد بناء أجزاء منها. وظل كل شىء على حاله من حيث استخدام اللغة اللاتينية، وسريان القانون الرومانى. والأهم من ذلك كله سلطة الكنيسة الكاثوليكية التى أصبحت أنموذجًا للإدارة السياسية. ومن جهة أخرى فقد كان من الضرورى أن ينحل الجيش الرومانى والإدارة القديمة. وقد بذلت محاولة فى الدولة الجديدة للإبقاء على المؤسسات القائمة، وعلى الإدارة المالية، ونظام التشريع والشرطة، ولكن كان من الواجب شغل الوظائف القديمة – أو أهمها على الأقل – بموظفين جدد، وكانت هذه الوظائف الجديدة هى المصدر الأكبر للطبقة الأرستقراطية الجديدة.

وقد أدت الفتوحات الجرمانية إلى انتقال الشعب الجرمانى ذاته من الحالة القبلية القديمة إلى مرحلة الملكية المطلقة. ذلك لأن ظهور الدول الجديدة أدى إلى حدوث تغيرات أتاحت للملوك المنتصرين أن يستقلوا عن المجالس الشعبية. وأن يرتفعوا بأنفسهم على غرار الأباطرة الرومان، فوق مستوى الشعب وطبقة النبلاء. فقد كانوا يعدون الأراضى التى يغزونها ملكا خاصا لهم، وينظرون إلى أتباعهم على أنهم رعايا عاديون يخضعون لسلطانهم الشخصى المطلق. غير أن سلطتهم لم تكن مأمونة كل الأمان منذ اللحظة الأولى. إذ كان فى استطاعة كل زعيم من الزعماء القبليين

---

[1] A. Dopsch : Wirtsch. U. soz. Grundl., I, pp. 103, 185 – 7 .

[2] Ferdinand Lot : La Fin du monde antique et le début du moyen âge, 1927, p. 421 .

القدامى أن يظهر بوصفه منافسا لـه، كما كان كل عضو فى الطبقة الأرستقراطية القبلية القديمة، التى لابد أنها قد عانت من قبل خسائر فادحة فى حروب الغزو. على أن الافتراض القائل أن طبقة النبلاء القديمة لم يبق منها شيء[1]، وإنه لم تعد هناك أسرة من أسر النبلاء فيما عدا الميروفينجيين merovingians[*]، هو على الأرجح افتراض مبالغ فيه[2]، ولكن من المؤكد أن الذين بقوا منهم على قيد الحياة لم يعودوا يشكلون خطرًا على الملك. ومع ذلك فلابد أنه كانت توجد، فى عهد الميروفينجيين طبقة حاكمة جديدة كبيرة. فكيف ظهرت هذه الطبقة؟ وما نوع العناصر الاجتماعية التى كانت تتألف منها؟ لقد كان قوامها قبل كل شيء — إلى جانب بقايا طبقة النبلاء الجرمانية الوراثية — أعضاء طبقة الشيوخ الرومانيين، وهى الطبقة التى لم يبق منها إلا أفراد مشتتون، يعيشون فى الأقاليم المحتلة. وعلى أية حال، فقد ظل كثير من ملاك الأرض الغاليين الرومانيين القدماء محتفظين بممتلكاتهم وامتيازاتهم، حتى على الرغم من أن الملك كان يحابى طبقة النبلاء الجديدة المؤلفة من موظفين رسميين وعسكريين. وكانت هذه الأرستقراطية الرسمية هى الأقوى نفوذًا، والأكثر عددًا، بين قطاعات الطبقة العليا من الفرنجة Frank . وهكذا فإن خدمة الملوك أصبحت منذ قيام الدولة الجديدة، هى السبيل الوحيد إلى الحصول على ألقاب الشرف الجديدة، وكان كل من يعمل فى خدمة الملك أهم من الآخرين بكثير، كما كان ينتمى آليا إلى الطبقة الأرستقراطية. غير أن هذه الطبقة الأرستقراطية لم تكن قد أصبحت طبقة نبلاء بالمعنى الصحيح، إذ كان من الممكن سحب امتيازاتها، ولم تكن هذه الامتيازات وراثية أو مبنية على المولد والحسب، وإنما كانت مبنية على المنصب وعلى الملكية فحسب[3]. كذلك إنها لم تكن تؤلف جماعة متجانسة من الوجهة الشعوبية، وإنما كانت تتألف من عناصر غالية

---

(1) Ibid., p. 411 .

(*) أسرة مالكة من الفرنجة Franks أسسها كلوفيس الأول عام ٤٨١ وضمت أقاليم فرنسية متعددة كانت أحيانًا تخضع لحكم موحد، وقد تفككت ممالك هذه الأسرة وانحلت فى القرن الثامن الميلادى، وخلفها الكارولينجيون، الذين كانوا ولاة تابعين لملوكها. (المترجم)

(2) A. Dopsch : Wirtsch. U. soz. Grundl., II, p. 98 .

(3) Henri Pirenne : A History of Europe from the Invasions to the XVI Cent., 1939, p. 69.

ورومانية وجرمانية، وكانت تمثل طبقة لا يحتل فيها الفرنجة — بالنسبة إلى الرومان على الأقل — مركزا مميزًا. وبلغ من تحرر الملوك من التعصب فى هذا الصدد أنهم سمحوا لأناس من أحط الأصول، بل لعبيد هاربين، بأن يصلوا إلى أعلى المراكز، بل أنهم ربما ساعدوهم وشجعوهم على بلوغ هذه المراكز[1]. ذلك لأن هؤلاء الناس كانوا على أية حال، أقل خطورة على سلطة الملك، وأصلح فى كثير من الأحيان للاضطلاع بالمهام الجديدة، من أفراد الأسر القديمة.

ومنذ القرن السادس الميلادى كان الموظفون — ولاسيما أصحاب المناصب الإدارية العليا، أى "الكونتات Counts" — يكافأون بمساحات من الأراضى الملكية، إلى جانب مرتباتهم. ومن المؤكد أن الأرض لم تكن تمنح فى البداية إلا لعدد محدود من السنين، ثم أصبحت تمنح مدى الحياة، ولم تصبح ملكية وراثية إلا فيما بعد. ولا يذكر جريجورى التورى[*] Gregory of Tours ، وهو مرجعنا عن الأوضاع الاجتماعية للعصر الميروفينجي، أن الأراضى كانت تمنح لقاء الخدمات العسكرية — أى أنه لم تكن تقدم هبات ذات طابع إقطاعى[2]. فالانتفاع بالأرض فى العصر الميروفينجي يتخذ طابع الهبة، لا طابع الحيازة الكاملة. ولكن سرعان ما ارتبطت امتيازات وإعفاءات معينة بهذه المنح المؤلفة من أرض زراعية. ذلك لأن كبار ملاك الأرض أخذوا على عاتقهم مهمة حماية أرواح المواطنين وممتلكاتهم، بقدر ما كانت الدولة عاجزة عن الاضطلاع بهذه المهمة، وفى مقابل ذلك منحوا أنفسهم سلطة الدولة فى مقاطعاتهم الخاصة. وهكذا فإن زيادة الأراضى الممنوحة لم تؤد فقط إلى نقصان الأراضى الملكية، بل أدت أيضًا إلى انكماش المجال الذى تستطيع الدولة أن تفرض سلطتها فيه. ولم تعد للملك من سيادة إلا على أراضيه الخاصة، التى كانت فى كثير من الأحيان أصغر مساحة من أراضى أقوى رعاياه. ومن الملاحظ، بهذه المناسبة، أن إعادة تنظيم علاقات القوة على هذا النحو كان متمشيًا كل التمشى

---

(1) Samuel Dill : Roman Society in Gaul in the Merovingian Age, 1926, P. 215.

(*) القديس جريجورى التورى (٥٤٩ - ٥٩٤) مؤرخ فرنسى، كان أسقفا لمدينة تور منذ عام ٥٧٣ ، وهو مؤلف كتاب "تاريخ الفرنجة". (المترجم)

(2) Ibid., P. 224 .

مع الاتجاه العام للتطور، الذى انتقل فيه مركز الثقل فى الحياة الاجتماعية من المدن إلى الريف.

ويتصف الريف، إذا وازنا بينه والمدينة، بأنه ليس ملائما لممارسة الفن، ولاسيما الفنون الجميلة، التى لها وظيفة تتجاوز نطاق التزيين البحت. فلا توجد فى الريف مهام محددة للفن، ولا جمهور، ولا تتوافر فيه وسائله الضرورية. وعلى أية حال فإن السبب الرئيسى لركود الفن فى عهد الملوك الميروفينجيين هو تدهور المدن وعدم وجود مقر ملكى دائم. وقد اكتمل فى ذلك العصر تحول الثقافة الحضرية إلى ثقافة ريفية، وهى عملية كانت قد بدأت بالفعل فى السنوات الأخيرة للإمبراطورية الرومانية. وتحول الاقتصاد النقدى الذى عرفته مدن العصر الكلاسيكى القديم، إلى اقتصاد منزلى طبيعى للمقاطعات الضخمة، بذلت فيه محاولة للاستقلال التام عن القوى الخارجية، وعن المدن والأسواق. غير أن الاستقلال الذاتى للمقاطعات الكبيرة لم يكن راجعا، فى الحل الأول، إلى تدهور المدن، بل أن الحقيقة على عكس ذلك، إذ أن المدن بأسواقها قد اضمحلت لأن ملاك الإقطاعيات، الذين لم يستطيعوا بيع منتجاتهم نتيجة للنقص فى الأموال النقدية، أخذوا يعملون بقدر ما فى وسعهم على إنتاج كل ما كانوا يحتاجون إليه لأنفسهم، دون أن يزيدوا عنه شيئا.

وفى النهاية بلغ تدهور المدن التى تضاءل سكانها حدا اضطر معه الملوك إلى الانتقال إلى مقاطعاتهم الريفية، نظرا إلى أنهم لم يستطيعوا أن يجدوا الطعام اللازم لمعيشتهم ولمعيشة أتباعهم فى المدن، أو لم يتمكنوا من دفع ثمنه. وكان العامل الأكبر على اجتياز المدن هذه المحنة هو استمرارها بوصفها مقار لوحدات أسقفية، ومع ذلك فحتى لو كانت المدن قد تمكنت من أن تحافظ على وجودها فى هذه الفترة، فإن مما له دلالته أنه لم تنشأ فى الغرب مدينة هامة واحدة طوال العصر الفرنجى، على حين أن العرب قد شيدوا خلال هذه الفترة ذاتها مدنا هائلة مثل بغداد وقرطبة[1]. وحتى الأماكن التى كان الملوك يقيمون فيها من آن لآخر، مثل باريس وأورليان وسواسون وريمز، كانت صغيرة نسبيا وقليلة السكان. ولم يظهر فى أى

[1] F. Lot : "La Civilization merovingienne". In Hist. Du Moyen Age, edit. By G. Glotz, I, 1928, p. 362 .

منها مجتمع للبلاط بالمعنى الصحيح، ولم تنشأ فى أى منها الحاجة إلى إقامة مبان أو آثار. وحتى الأديرة كانت لا تزال أفقر من أن تؤدى وظائف البلاط والمدينة. وإذن فلم تكن هناك مدينة أو بلاط أو دير يمكن أن يمارس فيه النشاط الفنى بانتظام.

ولقد ظلت الطبقة الأرستقراطية المثقفة، ذات الإلمام الواسع بالمسائل الأدبية والفنية، موجودة فى كل مكان خلال القرن الخامس، بينما اختفت فى القرن السادس اختفاء يكاد يكون تاما. أما طبقة النبلاء الفرنجية الجديدة فلم تكن مسائل التعليم والثقافة تعنيها فى شىء. بل أن الكنيسة ذاتها، لا الأرستقراطية وحدها، مرت بفترة من الجهل والتدهور. فكثيرا ما كان يحدث أن يكون أقطاب الكنيسة أنفسهم أناسا لا يكاد الواحد منهم يعرف القراءة، كما أن "جريجورى التورى"، الذى حدثنا عن هذه الأوضاع، كان هو ذاته يكتب لاتينية ممسوخة إلى حد ما — مما يدل على أن لغة الكنيسة كانت قد ماتت بالفعل فى القرن السابع[١]. وقد تدهورت المدارس التى كان يشرف عليها أشخاص علمانيون، وأغلقت واحدة بعد الأخرى. وبعد وقت قصير لم تعد هناك نظم تعليمية على الإطلاق، إلا فى المدارس الكاثوليكية التى كان على الأساقفة أن يحافظوا عليها لكى يضمنوا استمرار تخرج القساوسة فيها. وعلى هذا النحو تمكنت الكنيسة، لأول مرة، من تحقيق احتكار التعليم، وهو الاحتكار الذى تدين له بنفوذها غير العادى فى المجتمعات الأوربية الغربية[٢]. وهكذا اصطبغت الدولة بالصبغة الكنسية، وذلك أولاً لمجرد كون الكنيسة هى التى تقدم موظفى الدولة وتعلمهم، كما أن النظرة الكنسية إلى الحياة أصبحت هى السائدة بين المتعلمين ممن لا يدخلون فى نطاق الكهنوت، لأن مدارس الكاتدرائية ثم الرهبان كانت هى المؤسسات التعليمية الوحيدة التى كان يمكنهم إرسال أبنائهم إليها.

وظلت الكنيسة هى التى تكلف الفنانين بالقيام بأهم الأعمال إذ أن الأساقفة ظلوا يطلبون بناء كنائس، ويستخدمون بنائين ونجارين وسباكين وصناع زجاج

---

(١) Ibid., p. 380 .

(٢) H. Pirenne : A Hist. Of Europe, p. 58 .

ومزخرفين، وربما نحاتين ومصورين أيضًا. ونظرا إلى قلة الآثار الباقية من هذا العهد، فإننا لا نستطيع أن نكون فكرة دقيقة عن هذا النشاط الفنى، ولكن إذا كان لنا أن نستخلص نتائج عامة من المخطوطات المصورة القليلة الباقية، فإن هذا النشاط الفنى لم يكن أكثر من امتداد محاك للفن الرومانى المتأخر، وتكرارا لفن عصر الهجرة.

ففى ذلك الوقت لم يعد أحد فى الغرب يستطيع أن يصور الجسم تصويرا تشكيليًا، بل أن كل شيء كان يقتصر على الزخرف السطحى المجرد، وعلى تشابك الخطوط، والكتابة الزخرفية. ونظرا إلى سيطرة أسلوب الحياة الريفى، فقد كانت الموضوعات المستخدمة فى الفن الزخرفى هى ذاتها قوالب الفن الريفى التقليدى : أعنى الدائرة والخط الحلزونى، والأشرطة والخطوط المائلة المتشابكة، والأسماك والطيور والأغصان والفروع النباتية فى بعض الأحيان، وكان ذلك هو التجديد الوحيد الذى حدث به تقدم على عصر الهجرة. ولقد كانت هذه فى الوقت ذاته هى موضوعات فن الحدادة، الذى تنتمى إليه معظم الأمثلة الباقية. وتدل كثرتها النسبية فى العدد على اتجاه الاهتمام الفنى لهذا المجتمع البدائى. فالفن كان يعنى فى المحل الأول، التزيين والتجميل، وصناعة الأدوات المزخرفة بطريقة استعراضية، وصناعة المجوهرات النفيسة. أى أن وظيفة الفن عندئذ كانت تقتصر على المباهاة بامتلاك القوة والثروة — وهى وظيفة مازال الفن يحتفظ بها فى كثير من الأحيان بصورة متسامية فى الحضارات التى تفوق هذه تقدما بكثير .

وبتتويج شرلمان طرأ تغير أساسى على طبيعة الملكية الفرنجية. فقد تحولت السلطة الزمنية للميروفينجيين إلى سلطة روحية لاهوتية، وأصبح ملك الفرنجة حاميا للعالم المسيحى. وعمل الكارولينجيون على دعم السلطة المنهارة لملوك الفرنجة، ولكنهم كانوا عاجزين عن كسر شوكة الأرستقراطية لأنهم كانوا يدينون بمركزهم الخاص لها إلى حد ما. صحيح أن كبار الموظفين والحكام المحليين Counts أصبحوا، منذ القرن التاسع، من الحاشية الخاضعة للملك، غير أن مصالحهم كانت فى كثير من الأحيان تصطدم مع مصالح التاج إلى حد أنهم أصبحوا بمضى الوقت

عاجـزين عـن التمسـك بولائهـم لـلملك. ولم تكـن زيادة سلطة الدولة تؤدى إلى زيادة قوتهـم وثـروتهم، وإنمـا كانت تؤدى إلى نقصانها. والواقع أن الحكومة المركزية حين تركـت إدارة الإقلـيم الريفـية لهـم، قد طالبت لنفسها بالخدمات الرسمية لطبقة كان لابـد - إن عـاجلا أو آجـلاً - أن يتضح عداؤهـا للدولـة، وكانـت تزداد تحررا فى حكمهـا وسـيطرتها نظـرا إلى عـدم وجود سلك وظيفى لـه مراتب دنيا ومتوسطة. ولم يكـن فـى مقـدور الملـك أن يفعل الكثير إزاء هؤلاء الحكام المحليين العصاة - إذ أنه كـان، قـبل كـل شـىء، لا يسـتطيع أن يعـزلهم لأنهـم لم يكونـوا موظفـين بالمعـنى المـألوف، وإنمـا كـانوا أناسـا يشـعر الفلاحون أنهم يشبهونهم فى أمور كثيرة، وظلوا طـوال عـدة أجـيال أغـنى سـكان المـنطقة وأكـثرهم احترامًا. ولو جىء بموظفين جدد لـيحلوا محـلهم لبدوا بالقياس إليهم غرباء دخلاء[1]. والأهم من ذلك أن الملك والدولة كانـا عاجـزين عـن مـنع الفلاحـين مـن التوسـع فى ضم أراضيهم إلى أراضى الحكام المحلـيين لكـى يتسلموها منهم من جديد بعد أن يضمنوا حمايتهم لهم. وكان الاتجاه العـام هو اتجاه إلى تكوين مقاطعات وإمارات ريفية كبيرة، وعلى الرغم من أن التطور الـنهائى لهـذا الاتجاه كان لا يزال بعيدا عن عصر شرلمان، فإن السلطة الملكية كانت مـن الضـعف بحيث اضطر الملك مرة أخرى إلى أن يتظاهر بقدر من القوة يفوق ما كان لديـه بـالفعل: وأوضح علامات هذا التظاهر هى أن يبدو أمام الملأ على أنه هو الرأس الأعـلى للدولـة الروحـية الزمنـية الجديـدة، وأن يجعـل مـن بلاطـه المركـز الرئيسى للاتجاهات الجديدة وللثقافة فى الإمبراطورية .

وهكـذا فـإن شـرلمان، الـذى كـان قـد شيد فى إكس لاشابل أكاديمية أدبية وورشـة فنية (أو مشغلاً فنيًا) فى القصر، وجمع فى صعيد واحد أفضل علماء عصره، قـد أنشـأ مقـرا للفـنون جعل من بلاطه أنموذجا للبلاط الأوروبى، وكان يمثل اتجاها جديـدا فـى هذا المجال، وذلك على الرغم مما أبداه الأباطرة الرومان والبيزنطيون من اهـتمام عظـيم بالفـنون فى بلاطهم. فلأول مرة منذ عصر هادريان وماركوس أوريليوس نجـد حاكمـا فـى الغـرب لا يكـتفى بـإبداء اهـتمام حقيقى بالعلم والفن والأدب، بل

---

[1] Ibid., p. 111 - 12 .

يعمـل على تنفيذ برنامج ثقافى خاص به. ومع ذلك فإن إحياء الثقافة العقلية لم يكن إلا الهـدف غـير المباشـر الـذى استهدف الإمـبراطور تحقـيقه من إنشاء الأكاديميات الأدبـية ، أمـا هدفه الحقيقى فكان تدريب الموظفين اللازمين لجهازه الإدارى. وهكذا كـان الأدب الرومانى يعد فى هذه الأكاديميات مجموعة من نماذج الأسلوب اللاتينى الجيد قبل كل شيء، وكان الهدف الرئيسى من دراسته هو اكتساب الطاقة فى اللغة الرسمية. وفيما يتعلق بالمعاهد ذاتها، فقد شك الباحثون فى الآونة الأخيرة فى وجود مـا يسـمى "بمدرسـة القصـر"، الـتى كـان يظـن من قبل أن أبناء الأسر الراقية كانوا يـتلقون تعلـيمهم فـيها، وأصـبح مـن الشائع اليوم القول بأن افتراض وجود مثل هذه المدرسـة بـالفعل إنما يرجع إلى سوء فهم للنصوص التى كان لفظ Scholares لا يدل فـيها عـلى تلامـيذ "مدرسـة القصـر Schola Palatina"، وانمـا يـدل — كمـا يرى الباحـثون الـيوم — على أولئك الذين كان يرعاهم الإمبراطور، أى على الأرستقراطيين الشـبان الذيـن كـانوا يـتلقون فـى القصـر تدريبا عمليًا يؤهلهم للقيام بأعمال الجندية واللاضطلاع بالوظائف العامة[1]. ومن جهة أخرى فإن من الأمور التى لا يتطرق إليها الشـك أنـه كانـت توجـد فـى بـلاط شـرلمان جماعـة أدبية من الشعراء والعلماء، لها اجـتماعاتها المـنظمة ومسـابقاتها، وكانـت تؤلـف فـى واقـع الأمـر أكاديمـية بالمعنى الصـحيح. كذلـك يحـق لـنا أن نجـزم بوجـود ورشة فنية تابعة للبلاط ، كانت تنتج فيها المخطوطات المصورة والموضوعات والمصنوعات الفنية .

ولقـد كـان بـرنامج شـرلمان الـثقافى جزءا من خطة أوسع، تهدف إلى إحياء المـثل العلـيا للعصـر الكلاسـيكى القديـم. وعلى الرغم من أن الفكرة الرئيسـية فى هذه الخطـة كانت مرتبطة بهدف سياسى هو إحياء السلطة الرومانية الشاملة، فقد كانت تلك أول حركة شاملة، وخلاقة ترمى إلى إعادة استيعاب الحضارة الكلاسيكية.

والواقـع أنـه ليس من الممكن قبول الرأى القائل أن العصور الوسطى لم تشعر قـط بابـتعادها عـن العصـر الكلاسـيكى القديم، وكانت على الدوام تعد نفسها وريثته

---

(1) F. Lot : La fin monde antique . p. 438 .

المباشرة[1]. فالفارق الرئيسي بين حركة الأحياء الكارولينجية والعصر المسيحي القديم إنما ينحصر في أن حركة الأحياء لم تكن مجرد امتداد للتراث الروماني، وإنما كانت إعادة كشف له. فلأول مرة أصبح العصر الكلاسيكي القديم تجربة ثقافية يرتبط بها شعور بإعادة اكتشاف شيء كان قد فقد من قبل، بل بإعادة اكتسابه من جديد. وتدل هذه التجربة على ميلاد الإنسان الغربي[2]، ما دام ما يميز هذا الإنسان ليس الامتلاك الفعلي للحضارة الكلاسيكية، وإنما الصراع من أجل امتلاكها. وقد اكتفى عصر شرلمان بتلقي تراث العصر الكلاسيكي القديم هذا من مصدر غير مباشر، إذ كان الفن الروماني المتأخر في القرنين الرابع والخامس، والفن البيزنطي في القرون التالية، يكونان مستودعا للأفكار والصور الفنية كان عصر شرلمان يستمد منه نماذجه وإلهامه. وعلى الرغم من أن عصر شرلمان، تمشيا منه مع اتجاهه الواضح إلى الأحياء والبعث من جديد، كان لديه ميل خاص إلى محاولة محاكاة اتجاهات الرومان الفخورة الجريئة، فإنه لم يعرف طريقه إلى العصر الكلاسيكي القديم إلا عن طريق وسيط متأخر، هو الفن المسيحي. وكانت أبرز مظاهر هذا الانفصال عن العصر الكلاسيكي القديم هي أن النحت الأثري لدى الرومان الذى كان المسيحيون الأوائل قد أصبحوا بالفعل عاجزين تمام العجز عن فهمه، ظل أيضًا مستغلقًا على أفهام الناس في عصر الأحياء الكارولينجي. ولهذا السبب يعتقد (دهيو Dehio) أن استيعاب العصر الكارولينجي للحضارة الكلاسيكية لم يكن إحياء بالمعنى الصحيح، وإنما كان مجرد استمرار للحضارة الكلاسيكية المتأخرة[3]. غير أن الفن الكارولينجي حقق بالفعل تجديدا حاسما – كما ذكر (دهيو) ذاته –[4] وذلك بتجاوزه للأسلوب الزخرفي السطحي الذى كان يتصف به عصر الهجرة، وإعادته للجسم البشري حقيقته ذات الأبعاد الثلاثة. وهذه الصفة في ذاتها تذكرنا بالعصر الكلاسيكي القديم أكثر مما تذكرنا بالعصر المسيحي القديم. ومع ذلك فإننا نصادف في الفن الكاروليني

---

[1] Gaston Paris : Esquisse hist. De la litt franc au moyen – âge, 1907, p. 75 .

[2] C.H. Becker : "Vom Werden und Wesen der islamischen Welt," Islamstudien, I, 1924, p. 34.

[3] Dehio. Op. cit., p. 62 .

[4] Ibid. p. 60 .

تصويرا فنيا للهيئات الجسمية، يختلف به عن النظرة الزخرفية الخالصة فى عصر الهجرة، بل إننا نصادف أيضًا فهما للفن كان إيهاميًا illusionistic إلى حد ما، وهو فهم كان يختلف به عن فن العصور المسيحية الأولى. فهذا الفن يعمل على إحياء الإحساس التجسيمى النحتى لدى العصر القديم، بل على إحياء نظرته الانطباعية أيضًا. وقد تبقى لنا منه، إلى جانب صور الإهداء فى كتب الأناجيل الخاصة بالإمبراطورية، وهى الصور التى بنيت على تصميم رائع وأديت بطريقة زاخرة سخية، تلك الرسوم القلمية السريعة النابضة بالحياة التى كانت تزين كتاب المزامير الذى عثر عليه فيه مدينة أوتريخت، وهى رسوم كان المصدر الذى استمدت منه أسلوبها هو حقا نماذج مسيحية شرقية[1]، ولكنها بلغت من العمق الانطباعى والقوة التعبيرية حدا لم يكن له نظير فى جميع القرون التى انقضت منذ نهاية العصر الهلينى. والأمر الذى يسترعى النظر ليس هو أن هذه الطريقة الارتجالية فى العرض كانت تمارس فى نفس الوقت مع أسلوب البلاط الهادىء الوقور، وإنما كانت من حيث مستواها أروع بكثير من فن البلاط، على الرغم مما كان يتميز به هذا الأخير من أسلوب وموارد وطرق للعرض أعظم ثراء بكثير.

فمن الواضح أن مخطوطا مثل كتاب المزامير فى أوتريخت، بما فيه من رسوم تخطيطية بسيطة غير ملونة، لم يكن من الممكن أن يفى بمطالب البلاط المترفة، وإنما كان موجها إلى مجال أكثر تواضعا، يهتم بالجانب التصويرى أكثر مما يهتم بالجانب الزخرفى للفن. وهنا نجد أنفسنا أكثر اضطرارا إلى القيام بذلك التمييز الذى سبق لنا أن قمنا به فى تحليلنا للفن البيزنطى – وأعنى به التمييز بين المخطوطات تبعا لحجم المنمنمات وأسلوبها، والتفرقة بين المخطوطات "الأرستقراطية"، التى تحوى صورا متعددة الألوان تملأ الصفحة بأكملها، وبين المخطوطات "الجماهيرية" التى لا توجد بها رسوم إلا فى الهوامش[2]. وبطبيعة الحال، فلا يمكن أن يعزى اختلاف مستوى الأعمال الفنية، إلى العوامل الاجتماعية

---

(1) H. Graeven : "Die Vorlage des Utrechtpsalters," Repertorium fuer Kunstwiss., 1898, XXI, pp. 28 ff.

(2) Roger Hinks : Carolingian Art. 1935, p. 117 .

فى هذه الحالة، أكثر مما يعزى إليها فى أية حالة أخرى، ومع ذلك فمن الجائز أن يكون شعور الفنان بمزيد من حرية الحركة فى عالم الفن غير الرسمى قد ساعد على اكتساب عمله الفنى مزيدا من التلقائية والطابع المباشر. وكما أن الأداء التفصيلى المدقق للمخطوطات الفاخرة يؤدى إلى أسلوب سكونى جامد، فإن الطريقة التخطيطية السريعة للرسوم القلمية "الرخيصة" تشجع على اتباع الطريقة الدينامية الانطباعية.

ولقد كان من الشائع أن يطلق على الأسلوب التصويرى الرحب للمنمنات التى تشغل صفحات بأكملها، والتى تلون بألوان سميكة ثقيلة، اسم أسلوب مدرسة القصر فى أكس لاشايل أو أنجلهيم أو أية مدينة أخرى كان يتمثل فيها، على حين أن الأسلوب الانطباعى الرقيق الحساس، الذى يتمثل فى كتاب المزامير فى اوتريخت، كان يسمى بالأسلوب المحلى لمدرسة ريمز، وهى المدرسة التى كانت تخضع، بدرجات متفاوتة، لمؤثرات أنجلو سكسونية. ولم يفقد التمييز الجغرافى بين مختلف الأساليب ما كان يعزى إليه قبل ذلك من أهمية إلا بعد أن ثبت أن بعض المخطوطات الفاخرة التى كانت تنتج بعناية فائقة، كان أصلها يرجع إلى قاعات الكتابة فى ريمز أو ضواحيها[1]. وإذن فمن الواضح أن أصل الاختلاف فى الأساليب ينبغى أن يلتمس فى اختلاف مواطن الفنانين أنفسهم أو تباين التراث المحلى للورش الفنية. وهكذا كانت تنتج فى قاعة الكتابة الواحدة مخطوطات تتباين فيما بينها إلى أقصى حد – إذا استثنينا بعض أوجه الشبه فى الأسلوب – بعضها يتبع فيه أسلوب البلاط المدقق شبه الكلاسيكى، وبعضها الآخر يتبع طريقة الرهبان التخطيطية البسيطة.

ولا جدال فى أن الورشة الفنية للقصر كانت هى المركز الرئيسى للنشاط الفنى، ففيها بدأت حركة الإحياء الفنى، ويبدو أنها هى المكان الذى نظمت فيه قاعات تزيين الكتب Scriptoria الخاصة بالأديرة[2]. ومن المؤكد أن الورش الفنية Workshops للأديرة لم تحتكر هذا الميدان إلا فيما بعد. والأرجح أنه كان يوجد

---

(1) Georg Swarzenski : "Die Karoling . Mal. u. Plastik in Reims," Jahrb. D. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1902.

(2) Louis Réau – Gustave Cohen : L'Art du moyen – âge et la civilization franc., 1935, pp. 264 – 5. – R. Hinks, op. cit., p. 109.

فـى عصـر شـرلمان مـن الرهـبان فـى ورشـة القصـر بقدر ما أصبح يوجد فيما بعد من الأشـخاص العلمانـيين فـى الأديـرة. وعلى أية حال فلابد أنه كانت تستخدم قاعات كـتابة مـتعددة فـى العصـر الكارولـينجى، وتشـهد على ذلك الكثرة النسبية فى عدد المخطوطـات المحفوظـة، بـل وتـنوع أساليبها الفنية. وبهذه المناسبة فإن من الحقائق الجديـرة بالملاحظـة أن الـنماذج الباقـية مـن أعمـال العاج المشغول كانت فى عمومها أفضـل بكثير من المنمنمات الباقية. ذلك لأن صعوبة طريقة الإنتاج تؤدى إلى مزيد من الارتفـاع فـى مستواه، ومـن الواضـح أن الهـواة الذيـن لم يكونـوا يجدون صعوبة فى الحصـول عـلى عمـل فى قاعات الكتابة، لم يكن يوثق بهم فى التعامل بالمواد الأكثر قـيمة[1]. ولكـن منـتجات جمـيع هـذه الـورش الفنـية تشترك فى سمة واحدة، سواء أكانـت أعمـال تصـوير أم حفـر أم أشـغالاً معدنـية: فهـى جمـيعا صـغيرة نسبيا فى الحجـم. وتـبدو هـذه السـمة لأول وهلـة غير متمشية مع اتجاه فن البلاط إلى محاكاة الأسـلوب الأثرى الضخم monumental للعصر الكلاسيكى القديم، إذ أن هذا النوع مـن الفـن يسعى عادة إلى بلوغ العظمة الخارجية فضلا عن الداخلية. على أن تفضيل الفـن الصـغير الـنطاق فـى العصـر الكارولـينجى كان مرتبطا بحياة ذلك العصر، التى كانـت لا تـزال مفـتقرة إلى الثبات والاستقرار، وكانت تتسم بطابع البداوة. وقد أشار الـبعض إلى أن الشعوب البدوية لم يكن لديها أبدًا فن أثرى ضخم، وإنما كانت تنتج أصـغر الموضـوعات الزخرفـية المكـنة وأسـهلها حملاً[2]. ومما يدل على أن الحضارة الكارولينجـية كـان لهـا طابع "البداوة"، أن المدن أصبحت تحتل فيها مركزا ثانويًا، وأن المقـر الملكـى كان يتغير على الدوام، وهذان عاملان كافيان لتبرير تفضيل الأعمال الفنية الصغيرة الحجم ، حتى لو لم يكونا كافيين لتقديم تفسير كامل لهذه الظاهرة.

---

(1) Dehio, op. cit., p. 63 .

(2) R. Hinks, op. cit., pp. 105, 209 .

الفصل الخامس

شعراء الملاحم وجمهورهم

يذكر اينهارت Einhart أن شرلمان أمر بجمع وتسجيل "الأغانى البربرية القديمة" التى تتحدث عن العداوات والمعارك الغابرة. ومن الواضح أن هذه كانت أغانى تتعلق بأبطال عصر الهجرة، مثل ثيودوريك Theodoric و"ايرمانريك" Ermaneri و"أتيلا" Atilla ، وجنودهم الشجعان، وهى أغان كانت قد تحولت بالفعل فى العصور السابقة إلى ملاحم متفاوتة الطول. أما فى أيام شرلمان فلم تعد الملاحم تلائم أذواق المثقفين من الناس، وأصبحت الأشعار الكلاسيكية والثقافية أكثر شيوعاً من الملاحم. وحتى الملك ذاته لا يمكن أن يكون قد أبدى أكثر من اهتمام تاريخى محض بأغانى الملاحم القديمة، وإذا كان الأمر الذى أصدره بتسجيلها يدل على شىء فإنما يدل على أنها كانت مهددة بالانقراض. غير أن المجموعة التى كونها شرلمان قد فقدت بدورها. ولم يعد الجيل التالى، المؤلف من لويس الخاشع Louis the Pious ومعاصريه مهتماً بهذه الأشعار. وأصبح من الضرورى تحوير الشكل الملحمى بحيث يلائم المعلومات الواردة فى الكتاب المقدس، ويعبر عن وجهة النظر الكهنوتية، حتى لا يختفى كل الاختفاء من ميدان الأدب والأرجح أن رجال الكهنوت هم الذين أشرفوا على إعداد المجموعة التى أمر شرلمان بجمعها، بل أن رجال الدين لابد أنهم كانوا يعملون على إعداد القصص البطولية حتى فى عهد أسبق، وذلك إذا حكمنا على الأمر على أساس قصة بيولف Beowulf، ومع ذلك فلابد أن الشعر البطولى قد حفظ إلى جانب أدب الأديرة على صورة أخرى، أقرب إلى الأصل، قبل أن يبعث مرة أخرى إلى الحياة فى ملاحم البلاط الفروسية. ولابد أنه كان، قبل كل شىء، يلقى إعجاباً لدى جمهور أوسع مما كان يلقاه الشعر الأدبى المحض لدى رجال الدين، وربما كان جمهوره أوسع نطاقاً من جمهور الأنشودة البطولية القديمة. ولقد كان البلاط والنبلاء الريفيون يحظرون هذا النوع من الشعر،

وإذا كان قد ظل حياً لدى أى جماعة من الناس- وهو قد ظل حياً بالفعل- فلا يمكن ألا أن يكون قد عاش بين الطبقات الدنيا. ولكن، أيا كان الأمر، فإن هذا الشعر لم يكتسب شعبية إلا فى القرون الواقعة بين نهاية العصر البطولى وبداية عصر الفروسية. وحتى فى ذلك الوقت لم يصبح شعراً شعبياً بالمعنى الحقيقى لهذا اللفظ، وإنما ظل فى أيدى شعراء محترفين كانوا- على الرغم من شعبيتهم- لا يشتركون مع الأسلوب الشعبى اللاشخصى الساذج فى شيء.

وهكذا فإن"الملحمة الشعبية" التى تحدثت عنها الكتب الرومانتيكية فى تاريخ الأدب، لم تكن لها فى الأصل أية صلة بعامة الشعب. ذلك لأن أغانى المسابقات Prize-songs والأناشيد البطولية، التى هى مصدر هذه الملاحم، كانت أنقى صور الشعر الطبقى التى أنتجتها أية طبقة مسيطرة على مر التاريخ. فهى لم تكن شعراً ابتكره"الشعب" أو أنشده أو عمل على نشره فى الخارج، ولا كانت موجهة إلى الشعب أو ملائمة لطبيعته، وإنما كانت شعراً فنياً، وفناً أرستقراطياً بمعنى الكلمة. وكانت هذه الملاحم تهتم بمناقب الطبقة العليا المحاربة وتجاربها، وتتملق شهرتها للشهرة والمجد، وتعكس كبرياءها البطولى، ونظرتها الأخلاقية البطولية التراجيدية، ولم تكن فقط موجهة إلى أفراد هذه الطبقة بوصفهم جمهورها الوحيد الممكن، بل كانت أيضاً تستمد شعراءها منهم، فى البداية على الأقل. صحيح أن قدماء التيوتونيين كان لديهم، قبل هذا الشعر الأرستقراطى ومعه، شعر محلى إقليمى، هو شعر مؤلف من أنواع شعائرية، ومن رقى سحرية، وفوازير وحكم، وأشعار غنائية اجتماعية قصيرة- أعنى أناشيد راقصة، وأناشيد للعمل، وللغناء الجماعى، كانت تنشد فى المآدب وفى الشعائر الجنائزية. وكانت هذه الأنواع من الأشعار ملكاً مشاعاً للشعب بأسره، دون تمايز أو تفرقة، وإن لم تكن تؤدى ضرورة بصورة جماعية مشتركة[1]. ويبدو أن أغنية المسابقات والأنشودة البطولية قد ابتدعا لأول مرة فى عصر الهجرة، وذلك على خلاف هذا الشعر المحلى. ويمكن أن يعزى طابعها الأرستقراطى إلى القلاقل الاجتماعية التى اقترنت

---

[1] Andreas Heusler: Die altgerm. Dicht., 1929, P. 107- CF. the same in John. Hoops: Reallex d. german. Altertumskunde, I, 1911- 13, p. 459.

بالغزو الناجح ووضعت حداً لما كانت تتسم به الفترة السابقة من تجانس نسبى فى الأحوال الثقافية. فكما أن تركيب المجتمع أصبح أكثر تمايزاً نتيجة للغزوات الجديدة، واتساع نطاق الملكية، وإقامة دول جديدة، فقد نما بالمثل شعر طبقى إلى جانب الأنواع المحلية للشعر، والأرجح أن القوة الدافعة إلى ظهور هذا الشعر الطبقى قد أتت من العناصر الجديدة فى الطبقة الأرستقراطية. ولم يكن هذا الشعر ملكاً خاصاً لفئة مميزة، مقفلة على ذاتها، شاعرة بوضعها الطبقى، من فئات المجتمع، وإنما كان أيضاً فناً مدروساً، له خصائصه الفريدة، اكتسب بالمران، وكان من خلق شعراء محترفين يعملون فى خدمة الطبقة الحاكمة.

والأرجح أن أول شعراء عصر الهجرة والعصر البطولى، الذين ظهروا بوصفهم شخصيات متميزة، كانوا لا يزالون هم أنفسهم من المحاربين، وكانوا من بين اتباع الملك الشخصيين[1]. ففى قصة "بيولف" على الأقل نجد الأمراء والأبطال يقومون بدور إيجابى فى الشعر. ولكن سرعان ما حل شعراء محترفون محل هؤلاء الهواة المثقفين، وأصبح هؤلاء الشعراء المحترفون، منذ ذلك الحين، ينتمون إلى فئة المشتغلين الدائمين الملحقين بالقصر الملكى، ولم يعودوا فى معظم الأحيان من المحاربين. ويبدو أن شاعر البلاط لدى التيوتونيين الغربيين — الذى كان يطلق عليه اسم "سكوب" opcS — كان منذ بداية الأمر متخصصًا فى الشعر خبيرًا به. أما شاعر البلاط لدى التيوتونيين الشماليين — المسمى "سكالد" Skald — فقد ظل محاربا فى نفس الوقت الذى كان فيه شاعرا محترفًا، وأدى به عمله كمستشار موثوق به لدى الأمير، إلى احتفاظه ببعض خصائص المنشد الحكيم الواسع المعرفة الذى عرفته العصور القديمة. ومن الأمور التى تسترعى النظر حقًا أن فكرة انتساب الشعر إلى صاحبه كانت أوضح ظهورا لدى التيوتونيين الشماليين منها لدى القبائل التيوتونية الأخرى، التى كان شاعر البلاط فيها ينشد بعض أغانيه الخاصة، وبعض أغانى الشعراء الآخرين، دون أن يؤكد الفارق بينها، ودون أن يطلب إليه أحد تحديد مؤلف الأغانى: فلم يكن المستمعون يصفقون إلا للأداء الفعلى. أما لدى

---

(1) Herman Schneider : German, Heldensage, I, 1925, pp. 11, 32 .

النرويجـيين، فقـد كـان هـناك تميـيز قاطع بين الشاعر والمنشد، فهم لم يعرفوا فكرة انتسـاب الشـعر إلى صـاحبه فحسب، بل كانوا يتباهون بها إلى حد الإفراط، ويبدون اهـتمامًا كبيرًا بأصالة الإبداع الشعرى. وقد حفظت عندهم أسماء المؤلفين مع المؤلفات ذاتها: وهى ظاهرة لم تحدث فى أى مكان آخر إلا بعد ظهور المؤلف الكاتب، وربما كانت مرتبطة فى الشمال بالهيبة التى كان يتمتع بها الشاعر بوصفه محاربا.

والأرجح أن القوط الشرقيين أنفسهم كان لديهم شعراؤهم المحترفين. فالمؤرخ كاسـيودورس Cassiodorus يذكـر أن ثـيودوريك icrTheodo قـد بعـث إلى كلوفـيس، ملـك الفـرنجة، بمنشـد وعـازف للصنج harp . ويدل الوصف الذى قدمه بريسـكوس Priscus عـلى أن أمـثال هؤلاء المغنين كانوا يعملون فى بلاط أتيلا. ومع ذلـك فـإن روايـته لا تنبئـنا بوضـوح إن كانوا بالفعل يحتلون منصبا رسميًا فى البلاط بوصـفهم شـعراء. كمـا أننا لا نعرف أى شىء محدد عن سلطة الشاعر المحترف عند التيوتونـيين فـى العصـر الـبطولة. فالـبعض يؤكد، من ناحية، إن الشعراء والمنشدين كـانوا ينـتمون إلى مجـتمع البلاط، وكانت تربطهم بالأمير صلة شخصية وثيقة، ولكن الـبعض الآخـر يذكـرنا بأنـنا لا نجـد فـى "بـيولف" مـثلا أى ذكر لهم بالاسم، وأن نفوذهـم، بالـتالى، لم يكن من الممكن أن يكون كبيرا. والأمر الذى نعلمه عن يقين هو أن شـاعر الـبلاط الإنجليزى كان لـه مركز رسمى ثابت منذ القرن الثامن فصاعدًا[1]، ولابـد أن جمـيع التيوتونـيين قد أخذوا بهذا النظام بمضى الوقت. ومع ذلك فإن هذا الـنظام لم يـدم طويـلاً، وسـرعان ما نسمع عن المنشد المتنقل وهو يتجول من بلاط إلى بـلاط، ومـن قلعـة إلى قلعة، ليرفه عن المجتمع المثقف. غير أن هذا التغيير لا يؤدى إلى تلـك النـتائج الـتى قـد يتخيـلها المرء: إذ أن الأشعار ظلت تحتفظ بطابع البلاط. وإن اخـتلف الأمـراء والأبطـال الذين كانت هذه الأشعار موجهة إليهم فى كل حالة. وعلى أية حـال فإن المنشد المتنقل كان أكثر تأكيدًا للعنصر الاحترافى من المنشد المعين فـى البلاط بصفة دائمة، الذى ظلت علاقته بمجتمع البلاط غير محددة المعالم. ولكن الواجـب على كل حال ألا نخلط بين شاعر البلاط المتنقل وبين المنشد العادى الجوال

(1) H. M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, p. 93 .

والشاعر المغنى غير الرسمى، الذى ظهر فى فترة تالية، ذلك لأن الشقة بين النوعين لم تضق إلا بعد أن فقد المنشد الدنيوى الحظوة بين أهل البلاط، وأصبح عليه أن يجد جمهوره بين أروقة الخانات وفى زحام الأسواق.

وقد روى "بريسكوس" أن مآدب العشاء فى بلاط أتيلا كانت تعقبها أغان للمسابقات وأغان للحرب، تتلوها فواصل هزلية يؤديها المهرجون الذين ينبغى أن ينظر إليهم على ؛أنهم ورثة المقلدين mimes القدماء من جهة، وعلى أنهم أسلاف المنشد الجوال "المنستريل" minstrel فى العصور الوسطى من جهة أخرى. ومن الجائز أن التمييز بين مجالى الجد والهزال لم يكن فى المراحل الأولى قاطعا كما أصبح فيما بعد، عندما زاد المنشد، من حيث هو موظف فى البلاط، تميزا عن المقلد بالتدريج، وإن كان قد عاد مرة أخرى إلى الاقتراب من هذا الأسلوب عندما أصبح شاعرا جوالاً "مستريل". والواقع أن منافسة المقلدين[1] كانت أهم الأسباب المؤدية إلى المحنة التى أصابت منشدى البلاط فى القرنين الثامن والتاسع، إلى جانب الموقف العدائى لرجال الدين[2]. وتدهور قصور البلاط الصغرى[3]. فالمنشد المثقف للأناشيد البطولية فى البلاط قد اختفى باختفاء الروح البطولية لجمهوره، غير أن الشعر البطولى ظل باقيًا بعد العصر البطولى، وكان أطول عمرا من المجتمع الذى يدين له بوجوده. وقد تحول، بعد تدهور الثقافة العسكرية الأرستقراطية، من فن تهتم به طبقة معينة، إلى فن عام شامل، ولا يمكن تفسير سهولة حدوث هذا التحول، واستمتاع الطبقات العليا والدنيا معًا، فى وقت واحد تقريبًا ، بنفس النوع من الشعر، وفهمها له، إلا بافتراض أن الفارق فى المستويات الثقافية بين الحكام والمحكومين لم يكن كبيرا إلى الحد الذى أصبح عليه فى العصور المتأخرة. صحيح أن الحكام كانوا يعيشون منذ البداية فى مجال مختلف عن ذلك الذى يعيش فيه

---

[1] A. Heusler, in Hoops' "Reallexikon", I, p. 462 .

[2] Koberstein – Bartxch : Gesch. D. deutschen National – Lit., I, 1871, 5th edit., pp. 17, 41 – 2 .

[3] Rudoif Koegel : Gesch. Der deutschen Lit., I, 1894, p. 146.

الشعب، ولكنهم لم يكونوا قد ازدادوا بعد وعيا بالهوة التى تفصل بينهم وبين الطبقات الدنيا[1].

والواقع أن النظرية الرومانتيكية القائلة أن الملاحم البطولية كانت فنا شعبيًا، لم تكن إلا محاولة لتفسير العنصر التاريخى فى الملاحم. ولم يكن الرومانتيكيون قد تنبهوا بعد إلى وظيفة الدعاية التى يقوم بها الفن، بل كانت الفكرة القائلة أن الأرستقراطية العسكرية ربما كانت لها مصلحة عملية فى الشعر، غريبة كل الغرابة عن أذهانهم. والحق أن نظرتهم "المثالية" إلى الحياة والثقافة لم تكن لتسمح لها بالاعتراف بأن هؤلاء الأبطال إنما كانوا يحاولون، فى أشعارهم، أن يعلوا من قدر أقرانهم وأقربائهم، وأن مصلحتهم فى نشر الأحداث الكبرى عن طريق الشعر لم تكن مصلحة عقلية خالصة. ولما لم يكن المفكرون النظريون الرومانتيكيون على استعداد، من جهة أخرى، للاعتراف بأن شعراء الأقاصيص والملاحم البطولية قد استمدوا مادة أشعارهم من سجلات التاريخ – وهى فكرة لم تبدأ فى الظهور إلا فى عصرنا هذا – فإن ما كان فى استطاعتهم أن يفعلوه هو أن يفسروا الموضوعات التاريخية فى الملحمة على أنها مبنية على تراث يفترض أنه مستمد مباشرة من الحوادث ذاتها، انتقل من فم إلى فم، ومن جيل إلى جيل، حتى اتخذ آخر الأمر صورة الرواية المكتملة فى الأشعار اللحمية. كذلك فإن استمرار بقاء الروايات على أفواه الناس كان فى الوقت ذاته أبسط تفسير لذلك النوع من الحياة "تحت الأرض"، الذى عاشته الملاحم فيما بين عهدى ظهورها فى عصر الهجرات وفى عصر الفروسية.

وبهذه المناسبة فإن الحركة الرومانتيكية كانت ترى فى هذه المظاهر ذاتها – أعنى الأشعار فى صورتها النهائية – مجرد "محطات" فى تطور متصل متجانس كل التجانس . وفى رأى هذه الحركة أن المهم من أجل فهم العملية بأسرها فهما حقيقيًا ليس هو مواضع الوقوف، وإنما هو النمو غير المنقطع، والتراث الحى، وحياة السيرة البطولة ذاتها.

---

(1) W.P. Ker : Epic and Romance, 2nd edit., 1908, p. 7.

ولقد ذهب ياكوب جريم Jakob Grimm ، فى نظرية الصوفية إلى الفن الشعبى، إلى حد القول بأن من غير المعقول أن تكون أية ملحمة شعبية قد "ألفت" فى أى وقت. ففى رأيه أنها ألفت نفسها، وهو يتخيل تطورها على أنه مماثل لظهور النبات ونموه. وقد اتفقت الحركة الرومانتيكية بأسرها على القول بأن الملاحم لم يكن لها شأن بالشاعر المنفرد المتأمل الذى يمارس فنه بوصفه صناعة بارعة اكتسبت بالتعلم، وإنما هى فى رأيها نتاج تلقائى غير تأملى، وغير واع، لشعب خلاق. وقد وصفت الحركة الرومانتيكية الشعر الشعبى، من جهة، بأنه ارتجال جماعى، ومن جهة أخرى بأنه عملية عضوية بطيئة مطردة، لا تتمشى على الإطلاق مع فكرة الخطوات المتقطعة، المتعمدة، التى تعزى إلى فرد واحد. وهكذا قيل عن الملحمة الشعبية أنها "تنمو" بانتقال السيرة البطولية heroic saga من جيل إلى آخر، ولا تكف عن النمو إلا عندما تدخل نطاق الأدب بمعناه الصحيح. ويستخدم تعبير "السيرة البطولية" هنا للدلالة على الشكل الذى تكون فيه الملحمة لا تزال ملكًا بأكملها للشعب، والذى يدين له الشاعر الملحمى بأفضل جزء فى عمله. ولكن، حتى فى الحالات التى يكون فيها الانتقال الشفوى للحوادث التاريخية أمرًا مسلمًا به، فإن المهم فى الأمر ليس هو مدى انتفاع الشاعر من المادة المنقولة بالتراث، بل مدى إمكان وصف هذه المادة بأنها "سيرة بطولية شعبية". والواقع أن فكرة وجود تراث يستطيع أن ينتج حكاية (narrative) ملحمية طويلة متجانسة، دون تضافر شاعر خلاق بصورة واعية متعمدة، ويتيح لأى شخص أن يعيد رواية أمثال هذه القصص بطريقة كاملة متسقة، هى فكرة ممتنعة كل الامتناع. فالحكاية (narrative) المنتهية المكتملة، المتجانسة، مهما كانت خشونة الصورة التى تعرض بها وتلقائيتها، لا تعود سيرة بطولية شعبية وإنما تصبح قصيدة، ومن يرويها للمرة الأولى هو خالقها[1]. وإنه لمن الخطأ البين، كما أوضح أندرياس هويسلر Andreas Heusler، الاعتقاد بأن الحكايات البطولية تنتقل أولاً بطريقة مجهولة المصدر، من فم إلى فم بوصفها سيرا بطولية شعبية غير مصقولة، ثم يتناولها شاعر محترف ويصوغها على صورة قصيدة شعرية. بل إن السيرة البطولية الشعبية تبدأ بوصفها

[1] H. Schneider, op. cit., p. 10 .

أنشـودة. أى قصـيدة، وتعاد روايتها وتضاف إليها عناصر جديدة بهذا الوصف، وما الملحمة إلا صورة متأخرة، تحل فى ظروف معينة محل الصيغة الأصلية الأقصر منها، ولكنها لا تختلف عنها اختلافًا أساسيًا[1]. أما السيرة البطولية التى هى تلقائية وغير أدبية بحق، فلا تتألف إلا من موضوعات متناثرة متفرقة، وأحداث تاريخية مفاجئة ضعيفة الوحدة، وأساطير محلية قصيرة غير مصقولة. تلك هى اللبنات التى يمكن أن يسهم بها عامة الناس، والتى تؤلف عنصرًا لا تكاد تكون له قيمة فى ماهية القصيدة البطولية والملحمة.

وفيما يتعلق بالشعر البطولى الفرنسى، ينكر جوزيف بيدييه Joseph Bédier وجود ذلك النوع من السيرة الشعبية التى تشير مباشرة إلى حوادث تاريخية. بل إنه ينكر أيضًا كل نوع من الأناشيد البطولية، ويعلن أنه لا يوجد سبب يدعو إلى افتراض وجود أى نوع من الملاحم قبل القرن العاشر. والمشكلة التى شغل بها بدوره، كما شغل كل باحث آخر فى السير الشعبية منذ الحركة الرومانتيكية، هى أصل العناصر التاريخية للملحمة. فإذا لم تكن هناك أية سيرة شعبية نمت نموًا ذاتيًا تلقائيًا، كما يؤكد هو ذاته، فما الذى عبر الهوة التى استمرت قرنًا بين أحداث عصر شرلمان وملاحم شرلمان؟ وكيف دخل الموضوع التاريخى فى الأناشيد الملحمية المسماة chansons de geste[*] وكيف أصبحت شخصيات القرن الثامن وأحداثه معروفة لدى شعراء القرنين العاشر والحادى عشر؟ يعتقد "بيدييه" أن هذه الأسئلة لم تقدم لها أية إجابة مرضية، إذ أن الفرض القائل أن السيرة الشعبية كانت قد بدأت تأخذ طابعها بين معاصرى الأبطال ليس إلا محاولة ساذجة، تعسفية، للتغلب على المأزق الذى ترتب على السؤال الآتى : كيف خطر ببال الشعراء أن يختاروا أبطالاً لأعمالهم من أشخاص تاريخيين كانوا قد ماتوا منذ عدة مئات من السنين؟[2].

---

(1) A. Heusler : Die altgerm. Dicht., p. 153 .

(*) نوع قديم من القصائد البطولية التى كان الشاعر فى فرنسا يتغنى فيها بفتوحات الفرسان. ومن أشهرها القصيدة المسماة بأنشودة رولان. (المترجم)

(2) Joseph Bédier : Les Legendes épiques, I, 1914, p. 152 .

وقد سبق لجاستون بارى Gaston Paris أن أنكر وجود التراث الشفوى، ولكنه لم يسد الثغرة بين الحوادث التاريخية وبين الملاحم إلا بالاعتراف بوجود الأناشيد الشعبية التى قالت بها نظرية فولف – لاخمان Wolf - Lachmann[1]. غير أن بيديه، شأنه شأن بيوراجنا من قبله[2]، ينكر أن تكون هذه الأناشيد البطولية قد وجدت فى أى وقت، وذلك فى اللغة الفرنسية على الأقل، ويعزو العنصر التاريخى فى الملحمة البطولية إلى إضافة علمية أسهم بها رجال الدين. وهو يحاول إثبات أن القصائد البطولية المسماة cheansons de geste نشأت على طوال طرق الحج، وأن الشعراء الجوالين الذين كانوا ينشدونها للجموع المحتشدة بالقرب من كنائس الأديرة كانوا إلى حد ما متحدثين بلسان الرهبان. فالمفروض أن هؤلاء الرهبان، رغبة منهم فى الإعلان عن أديرتهم وكنائسهم، قد حاولوا نشر قصص القديسين والأبطال الذين كانوا مدفونين فيها أو حفظت رفاتهم فيها، فاستعانوا على تحقيق هذا الغرض بالشعراء الجوالين وفنهم. ولقد كانت السجلات التاريخية للأديرة تحوى بيانات عن هذه الشخصيات التاريخية، وكانت – فى رأى بيدييه – هى المصدر الوحيد الذى كان يمكن أن تكون الأسس التاريخية للملاحم قد استمدت منه. وهكذا يفترض مثلاً أن "أنشودة رولان"، التى جعل فيها الرهبان شرلمان أول حاج إلى كمبوستلا Compostella، قد نشأت أصلاً على هيئة أسطورة محلية فى الأديرة الواقعة على الطريق المؤدى إلى رونسفو Ronceveaux واستمدت مادتها من السجلات التاريخية لهذه الأديرة[3].

وقد هوجمت نظرية بيدييه على أساس أن "أنشودة رولان" لم تتضمن إشارة إلى القديس جيمس أو إلى مركز الحج المشهور المرتبط بمقبرته، وذلك وسط العدد الكبير من القديسين والمدن الأسبانية الذين أشارت إليهم الأنشودة بالاسم. وهكذا تساءل النقاد: أين ذلك الإعلان المزعوم الذى يستهدف الدعاية للحج، إذا لم يكن الشاعر قد ذكر مقصد الرحلة وهدفها؟ على أن هذا الاعتراض ليس صوابا كله، إذ أن

---

(1) Romania, XIII, p. 602 .

(2) Pio Rajna, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390.

(3) J. Bédier, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390 .

ما وصل إلينا قد لا يكون إلا صيغة واحدة من صيغ قصيدة أصبحت لها شعبية هائلة، وأصبحت تعرف على نطاق واسع، ولم يعد من الضرورى فيها ذكر مكان الحج، وهو كمبوستلا، بالاسم. ولكن، أيًا كان الأمر، فإن آثار الدور الذى أسهم به رجال الدين فى الملاحم الفرنسية لا تقل وضوحًا عن لهجات الشاعر الجوال. وفى حالة هذه الملاحم، نستطيع أن نلمس التأثير المشترك لكل القوى التى أدت، فى حالة الملاحم الجرمانية والأنجلو سكسونية، إلى سقوط الأقصوصة البطولية من المستوى الرفيع لفن البلاط إلى المستوى الأدنى لفن شعبى: وأعنى بهذه القوى، تأثير الأديرة، وفن التقليد miming وانتماء الشاعر وجمهوره إلى الطبقات الدنيا فى المجتمع، ومصالح رجال الدين، والميل إلى ما هو عاطفى مؤثر – وكلها مؤثرات أخذت تحتل بالتدريج مكان الصدارة. ولقد أدرك بيدييه بوضوح أن مسألة الحج لا يمكنها أن تفسر كل شيء، وأكد أن الحروب الصيليبية فى الشرق والغرب، والمثل العليا للمجتمع الإقطاعى والفروسية والمشاعر السائدة فيهما، هى عوامل لا تقل أهمية فى فهمنا لهذه الأناشيد أو القصائد البطولية (chansons de geste) عن العالم العقلى للرهبان والعالم العاطفى للحجاج. فهذه الأناشيد لا تفهم بدون الحاج والراهب، ولكنها أيضًا لا تفهم بدون الفارس والسيد الإقطاعى، والفلاح، وقبل هؤلاء جميعًا، الشاعر الجوال "المنستريل"[1].

والآن، فمن هو هذا الشاعر الجوال "المنستريل"، وماذا كان فى حقيقته؟ ومن أين أتى؟ وفيم يختلف عن أسلافه؟ لقد وصفه البعض بأنه مزيج من منشد البلاط فى العصر الوسيط المتقدم، ومن الممثل المقلد Mime القديم فى العصور الكلاسيكية[2]. فالممثل المقلد لم يكف عن الازدهار منذ العصر الكلاسيكى القديم، وحتى عندما اختفت آخر آثار الحضارة الكلاسيكية، ظل خلفاء الممثلين المقلدين القدامى يجوبون أنحاء الإمبراطورية الرومانية، يرفهون عن الجماهير بفنهم الساذج البسيط غير المتكلف[3]. وقد امتلأت الأقاليم الجرمانية بالممثلين المقلدين فى العصور

---

(1) Ibid., IV, 1921, p. 432 .

(2) Wilhelm Hertz : Spielmannsbuch, 1886, p. IV.

(3) Hermann Reich : Der Mimus, 1903, passim .

الوسطى المتقدمة، غير أن شعراء البلاط ومنشديه ظلوا حتى القرن التاسع حريصين على البقاء بمعزل عنهم. ولكن عندما فقد شعراء البلاط هؤلاء جمهورهم المثقف، نتيجة لعصر الأحياء الكارولينجي وللنزعة الكنسية التى سادت الجيل التالى له، وعندما واجهوا منافسة قوية من الممثلين المقلدين بين الطبقات الدنيا، اضطروا إلى أن يصبحوا هم أنفسهم ممثلين مقلدين إلى حد ما، لكى يتمكنوا من الصمود فى هذه المنافسة[1]. وهكذا أصبح المنشدون والممثلون الهزليون يتحركون فى نفس المجالات، ويمتزجون فيما بينهم، وتؤثر كل فئة منهم فى الأخرى، بحيث لم يمض وقت طويل حتى أصبح من المستحيل تمييز كل من الفئتين عن الأخرى. وأصبح الممثل المقلد وشاعر البلاط scop هو ذاته المنشد أو الشاعر الجوال "المنستريل" minstrel . ولقد كانت أهم صفات الشاعر الجوال هى تعدد جوانب نشاطه. وهكذا فإن شاعر الأقاصيص البطولية المثقف الشديد التخصص قد حل محله ذلك المنشد البعيد كل البعد عن التخصص، والذى يدعى أنه ألم من كل شيء بطرف، ولم يكن مجرد شاعر ومنشد، بل كان أيضًا موسيقيًا وراقصًا، ومؤلفًا مسرحيًا وممثلاً، ومهرجًا ولاعبًا بهلوانيًا، و"حاويًا" ، ومؤدبًا – أى بالاختصار ، كان هو مسلى الجميع، والعارف بأسرار اللهو والترفيه فى عصره. وبذلك انتهى عصر التخصص والتميز والكرامة الوقور، وتحول شاعر البلاط إلى مضحكٍ للجميع، وكان لتدهور مكانته الاجتماعية تأثير انقلابى مدمر عليه، بلغ من شدته أنه لم يفق أبدًا من هذه الصدمة إفاقة تامة. فمنذ ذلك الحين أصبح واحدًا من المنبوذين الذين يعيشون على هامش المجتمع، وأصبح على قدم المساواة مع المشردين والبغايا ورجال الدين المطرودين وطالبى العلم المفصولين والدجالين والشحاذين. ولقد أطلق عليه البعض اسم "صحافى عصره"[2]، ولكنه كان فى واقع الأمر يتولى القيام بجميع أنواع الترفيه : فينشد الأغنية الراقصة فضلاً عن أغنية الهجاء، ويروى قصص الجان والعفاريت فضلاً عن التمثيل المقلد، ويحكى أساطير القديسين فضلاً عن الملاحم البطولية. ومع ذلك فإن الملحمة تصبح لها فى هذا السياق سمات جديدة كل الجدة: إذ تكتسب فى حالات

---

(1) Edmond Faral : Les Jongleurs en France au moyen – âge, 1910, p. 5.

(2) Wilhelm Scherr : Gesch. D. deutschen Lit., 1902, 9th edit., p. 60 .

معينة طابعًا أكثر حدة، وتترك فى النفس تأثيرًا متوترًا كان غريبًا تماما عن روح الأقصوصة البطولية القديمة. فلم يعد الشاعر الجوال يضرب على ذلك الوتر الحزين القاتم البطولى الأسيان الذى عرف مثلاً فى أنشودة هيلدبرانت Hildebrandslied، إذن أنه أراد أن يجعل شعر الملاحم ذاته يبدو مسليًا، وأصبح يحاول إدخال عنصر الإثارة، والمواقف العنيفة القوية التأثير، والعبارات الحكيمة الحية[1]. ولو قارنا بوضوح مظاهر ميل الشعراء الجوالين الشعبيين إلى كل ما هو لاذع مثير.

ولقد ذكر "بيوراجنا" Pio Rajna فى إحدى دراساته أنه ظل يتابع أبحاثه فى الملاحم الفرنسية إلى ما يقرب من نهايتها دون أن يجد نفسه مضطرًا إلى استخدام لفظ "الحكاية البطولية" heroic lay ولكن كارل لاخمان Karl Lachmann كان من جهة أخرى خليقًا بأن يذكر أنه لم يستطع إصدار أى حكم ذى أهمية عن الملاحم دون أن يستخدم هذا اللفظ. ولقد كان الرومانتيكيون يردون الملاحم إلى عنصرى السيرة البطولية والأغنية لأنهم كانوا يأسفون لضياع قوى التاريخ اللاعقلية فى ملاحم الشعراء المحترفين. أما عصرنا فيفضل أن يركز انتباهه، فى مجال الملاحم والفن عامة، على عنصر المهارة الواعية والمعرفة الكامنة التى يكشف عنها العمل، لأنه يفهم المعقول خيرًا مما يفهم الانفعالى والغريزى. والواقع أن للقصائد أسطورتها الخاصة، وتاريخها البطولى الخاص: فالأعمال الشعرية لا تحيا فى الصورة التى يضفيها عليها الشعراء فحسب، وإنما تحيا أيضًا فى الصورة التى تخلعها عليها الأجيال التالية. ولكل عصر ثقافى هوميروس خاص به، و"أنشودة نبيلونجن" Niebelungenlied أو "أنشودة رولان" خاصة به. والعصر يعيد تأليف هذه الأعمال بتفسيرها من جديد من خلال نظرته الخاصة إلى الحياة. غير أن هذه التفسيرات الجديدة أقرب إلى أن تكون التفافًا تدريجيًا حول الأعمال موضوع البحث، منها إلى أن تكون نفاذا مباشرًا فيها. فالتفسير اللاحق ليس هو "الأدق" بالضرورة، ولكن كل محاولة جادة لتفسير عمل ما من وجهة نظر حاضر حى تعمق مدلوله وتوسعه. وكل نظرية تظهر لنا الملاحم من وجهة نظر جديدة، صحيحة

---

[1] Ibid., P. 61 .

تاريخيًا، لها فائدتها، إذ أن الأمر هنا لا يتعلق بالحقيقة التاريخية، أو "بما حدث بالفعل"، بقدر ما يتعلق باكتساب نظرة جديدة مباشرة إلى الموضوع. فالتفسير الرومانتيكي للسير البطولية والشعر البطولى قد أوضح أن شعراء الملاحم، مهما كانت أصالتهم بوصفهم فنانين، لم يكن فى استطاعتهم أن يفعلوا كل ما كانوا يريدونه بالمادة الموجودة لديهم، وكان لديهم شعور بالتقيد بقوالب تقليدية مقررة، يفوق ما كان لدى الشعراء فى عصر لاحق. كذلك فإن النظرية القائلة أن أصل الملاحم كان أغنيات، قد جعلت جيلاً آخر يشعر بالطريقة التراكمية فى تأليف الملاحم، وأتاحت لنا فهم التركيب الاجتماعى للملاحم بفضل تركيزها للاهتمام على أغانى الحرب والمسابقات الأرستقراطية البطولية، بوصفها مصدرًا لهذه الملاحم. وأخيرًا فإن النظرية القائلة بأن رجال الدين والشعراء الجوالين قد أسهموا فى ظهور هذه الملاحم، قد ألقت ضوءًا جديدًا على العنصر الشعبى غير الرومانتيكى، وعلى العنصر المستمد من رجال الكنيسة والعلماء، فى هذا النوع من أنواع الأدب . وبعد أن ظهرت كل هذه التفسيرات معًا، أصبح من الممكن — لأول مرة — الوصول إلى فهم يمكن أن ينظر إلى الملاحم فى ضوئه على أنها نوع من "الشعر الوراثى"[1]، يحتل موقعًا وسطًا بين الشعر الفنى، بما يتسم به من حرية الحركة، وبين الشعر الشعبى، بما فيه من روابط قوية بالتراث.

---

[1] H. Schneider, op. cit., p. 26 .

الفصل السادس

تنظيم الإنتاج فى الأديرة

لم يعد البلاط، بعد عهد شرلمان، هو المركز الثقافى والعقلى للإمبراطورة. بل إن الدراسات والفنون والآداب أصبحت الآن مركزة فى الأديرة، وأصبحت أهم الأعمال العقلية تتم فى مكتباتها، وقاعات الكتابة بها، "وورشها" الفنية. فالفن فى الغرب المسيحى يدين بأول عصر ذهبى له لثراء الأديرة ونشاطها. وأدى ازدياد عدد المراكز الثقافية. الذى نجم عن تطور الأديرة ونموها، إلى ازدياد تنوع النشاط الفنى وتمايزه. ومع ذلك فمن الواجب ألا ننظر إلى هذه الأديرة على أنها منعزلة تمامًا بعضها عن البعض: إذ كان بينها جميعًا ارتباط متبادل وإن لم يكن ارتباطًا شديد الوثوق، نجم عن اشتراكها كلها فى الاعتماد على روما، وشيوع تأثير الرهبان الأيرلنديين والأنجلو سكسونيين فيها، كما نجم فيما بعد عن تأثير الطوائف الإصلاحية reformist[1]. وكان "بيديه" قد نبه من قبل إلى نقاط اتصال الأديرة بالعالم العلمانى، وإلى وظيفتها بالنسبة إلى أوجه النشاط المتعلقة بالحج، ودورها بوصفها مراكز التقاء للحجاج والتجار والشعراء الجوالين. ومع ذلك فإن الأديرة، على الرغم من اتصالاتها الخارجية هذه، ظلت وحدات مكتفية أساسًا بذاتها، ومرتكزة حول ذاتها، تتمسك بتقاليدها بمزيد من الصرامة، ولمدة أطول، مما كان يتمسك بها أى بلاط متقلب سابق أو أى مجتمع بورجوازى لاحق.

وكان نظام الرهبان البندكتيين قد فرض العمل اليدوى، فضلاً عن العقلى، بل أنه علق أهمية أعظم على الحرف اليدوية. وكانت مقاطعات الأديرة، شأنها شأن الإقطاعيات الزراعية الكبيرة، تسعى إلى أن تحقق لنفسها الاستقلال الاقتصادى بقدر الإمكان، وإلى إنتاج كل ضرورات الحياة فى أرضها الخاصة.

---

(1) Ch. H. Haskins : The Renaissance of the 12 th Cent., 1927, p. 33 .

ولقد كان عمل الرهبان يشتمل على الفلاحة فى الحقول والبساتين، وعلى الحرف اليدوية فى عمومها. وصحيح أن أشق الأعمال المادية كانت، منذ البداية، هى تلك التى يقوم بها الفلاحون الأحرار والمستعبدون الملحقون بالأديرة، ثم أصبح يقوم بها، إلى جانبهم، الإخوان العلمانيون، ولكن معظم الحرف اليدوية، ولاسيما فى الفترة الأولى، كانت تتم على أيدى الرهبان أنفسهم. وكان تنظيم الأديرة لأعمال الصنائع اليدوية هو بعينه العامل الذى جعل لها أعمق الأثر فى تطور الفن والثقافة فى العصور الوسطى. فإلى حركة الرهبنة يرجع الفضل فى سير عمليات الإنتاج الفنى فى إطار "ورش" فنية تتميز بالتنظيم المحكم، وتعمل وفقًا لنوع سليم من تقسيم العمل، وفى اشتراك أفراد الطبقة العليا فى هذا العمل. فمن المعروف أن الأرستقراطيين كانوا أغلبية فى أديرة العصور الوسيطة الأولى، بل أن بعض الأديرة كادت فى واقع الأمر أن تكون وقفًا عليهم[1]. وهكذا فإن أناسًا كان من الجائز أن يمضوا حياتهم كلها دون أن يمسوا فرشاة الرسم المغموسة فى الطلاء، أو الأزميل أو المحارة، أصبح لهم اتصال مباشر بالفنون والحرف. صحيح أن احتقار العمل اليدوى ظل منتشرًا حتى فى العصور الوسطى، وظلت فكرة القوة مرتبطة بفكرة الحياة الخاملة، غير أن من الواضح الجلى أن الحياة النشطة العاملة أصبحت لها الآن قيمة أكثر إيجابية، إلى جانب حياة المالك الغنى، التى ترتبط بفراغ لا حد له — وهو أمر يختلف عما كانت عليه الحال فى العصر الكلاسيكى القديم — وكانت شعبية حياة الأديرة من عوامل ظهور هذه العلاقة الجديدة بالعمل . ولقد ظلت روح التنظيم المرتبط بالأديرة باقية حتى فى التقييم البورجوازى للعمل فى العصور الوسطى المتأخرة، كما ظهر مثلاً فى تنظيمات الطوائف المهنية. ومع ذلك فمن الواجب ألا ننسى أن العمل ظل يعد فى الأديرة — فى أحد جوانبه — ضربًا من العقاب والتكفير[2]، وأن القديس توما نفسه كان لا يزال يتحدث عن "الصناع المنحطين" viles artifices (Comm in Polit. 3.1.4)، وعلى ذلك فلا يمكن القول أن ذلك العصر كان قد وصل بعد إلى اعتبار العمل تساميًا بالحياة.

---

(1) **Aloys Schulte : Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelater, 1910.**

(2) **Ernst Troeltsch : Die Soziallehren der christl, Kirchen und Gruppen, 1912, p. 118 – G. Grupp, op. cit., I, p. 109 .**

لقد تعلمت أوروبا الغربية لأول مرة من الرهبان كيف تعمل بطريقة منهجية منظمة، فإليهم يرجع الفضل الأكبر في ظهور صناعة العصور الوسطى. أما الصناع المحترفون. الذين كان لا يزال يوجد منهم، بوصفهم ورثة لأصحاب الحرف الرومان القدماء، عدد كاف في المدن[1]، فظلوا حتى عهد إحياء الاقتصاد الحضرى يعملون في حدود ضيقة جدًا، ولم يسهموا في تقدم الأساليب الفنية الصناعية إلا بالقليل. ولا جدال في أنه كان هناك حرفيون متخصصون ضمن المشتغلين في القصور الملكية، وكذلك في المقاطعات الزراعية الكبيرة، التي كان العمل بالسخرة، ودون أجر. يمارس فيها، غير أن هؤلاء كانوا يعدون جزءا من المشتغلين في البيت المالك، أو من الموظفين لدى العائلات الكبيرة، وكان عملهم لا يزال يتخذ طابع العمل المنزلي البحت، الذي يحكمه العرف أكثر مما تحكمه الاعتبارات العملية. ولقد كانت الأديرة هي التي حققت، لأول مرة، الانفصال بين الحرف اليدوية وبين البيئة المنزلية. ففي الأديرة كان الزمان يحسب بدقة، وكان اليوم يقسم تقسيمًا منظمًا، وكان انقضاء الساعات يقاس ويعلن بدق جرس[2]. وأصبح مبدأ تقسيم العمل أساس الإنتاج. يطبق في داخل الدير الواحد، بل كان يطبق إلى حد ما فيما بين الأديرة المختلفة.

ولم تكن الفنون التطبيقية تلقى رعاية، خارج الأديرة، إلا في الضياع الملكية وأكبر المقاطعات الزراعية، وحتى في هذه المجالات لم تكن تتخذ إلا أبسط الصور. أما بالنسبة إلى الأديرة فكان هذا الميدان بعينه هو مجال امتيازها. فمن أقدم أسباب الشهرة لدى الأديرة. نسخ المخطوطات وإيضاحها بالصور[3]. وقد عملت معظم الأديرة البندكتينية على إنشاء مكتبات وقاعات للكتابة، مجاراة منها للتقليد الذى بدأه كاسيودورس في فيفاريوم Vivarium . وكان الكتاب ومصورو الكتب في مدن "تور"، Tours، وفلورى Fleury ، وكوربي Corbie وتريف Treves . وكولوني

---

(1) A. Dopsch : Die wirtsch. U. soz. Grundl., II, p. 427 .

(2) Lewis Mumford : Technics and Civilization, 1934, p. 13 – CF. Werner Sombart : Der moderne Kapitalismus, II, 1, 1924, 6th edit., p. 127 – Heinr. Sieveking : Wirtschaftsgesch., II, 1921, p. 98 .

(3) فيما يتعلق بالجزء الآتي، قارن:
J.W. Thompson : The Medieval Library, 1939, pp. 594 – 9, 612 .

Cologne وراتسـبون Ratisbon وريشـناو Reichenau وسـانت أولبـانز St. Albans وونشسـتر Winchester مشـهورين حـتى مـنذ أوائـل العصـور الوسـطى. وكانـت قاعـات الكـتابة فـى المؤسسـات البندكتينـية حجرات مشتركة واسعة، بينما كانـت فـى مؤسسـات الطوائـف الأخـرى - كالسترسـية Cistercians (*) والكارثوسـية(**) Carthusians مـثلاً - صومعات صغيرة. ولابد أن مؤسسات العمل الواسـعة الـنطاق والمؤسسات الفردية الصغيرة كانت توجد جنبًا إلى جنب. وفضلاً عن ذلـك يـبدو أنـه حـدث مـزيد مـن التقسـيم الفرعى لأعمال الناسخين والمصورين. فإلى جانـب المصـورين miniatores، حـدث تمـيـيز بـين الصـناع الـبارعين فـى تحسين الخطـوط antiquary والمسـاعدين Scriptores ورسـامى الحـروف rubricatores. وكـان المسـاعدون بدورهـم، إلى جانـب الرهـبان، يسـتخدمون كتـبة لقـاء أجر - هم أشـخاص علمانـيون كـانوا يعملون بعض الوقت فى بيوتهم وبعضه الآخر فى الأديرة. وإلى جانـب تصـوير الكتـب، وهـو الفـن الـذى تميزت به الأديرة بحق، كان الرهبان يعملـون أيضًـا فـى العمـارة والنحـت التصـوير، ويشـتغلون بالحدادة وأعمال الدهان، ويمارسـون نسـج الحرير والسجاد، وقد أسسوا مسابك لصنع الأجراس وورشًا لتجليد الكتـب وللصـناعات الخزفـية، ومصـانع للـزجاج. وتحولـت بعـض الأديرة إلى مراكز حقيقـية للصـناعة. فبيـنما كانـت "كوربى Corbie"(***) لا تضم فى البداية إلا أربع ورش رئيسية يعمل فيها حوالى تسعة وعشرين عاملاً، فأنا نجد منذ القرن التاسع فى سـان ريكيـيه St. Riquier صـفوفًا كاملـة مـن الشوارع ممتلئة بورش صانعى الدروع والسروجية وتجليد الكتب والأحذية، إلخ، متجمعة تبعًا لنوع الحرفة ذاتها(1).

(*) طائفة تأسست عام ١٠٩٨ فى بلدة "سيتو Citeaux"، وكانت تدعو إلى مراعاة تعاليم القديس بندكت، وازدهرت بوجه خاص على يد القديس برنار فى القرن الثانى عشر، وكان أعضاؤها يعرفون باسم الرهبان البيض. (المترجم)

(**) طائفة من الرهبان أسسها القديس برونو عام ١٠٨٦، وكان نظامها يقوم على الانعزال بين كل جماعة صغيرة من أفرادها فى صومعات مستقلة، ولا يتلاقى الجميع إلا فى أوقات محدودة خلال الأسبوع. (المترجم)

(***) بلدة فرنسية فى إقليم السوم. (المترجم)

(1) P. Bissonade : Le Travail dans l'Europe chrét. Au moyen – âge, 1921, p. 129.

ولم يكن الرهبان يقومون إلا بجزء من العمل اليدوى، بينما يكرسون المزيد من جهودهم من أجل تنظيم العمل، وذلك في الميادين المختلفة للإنتاج، وليس فقط في ميدان الزراعة، التى تقتضي جهدًا جسميًا شاقًا، والتى أدى تزايد ثروة الرهبان إلى اشتغالهم بها بوصفهم ملاكًا ونظارا للزراعة أكثر من اشتغالهم فى أعمالها اليدوية. بل أن عملهم فى نسخ المخطوطات كان أقل مما يفترض عادة، وإذا حكمنا على الأمر من الزيادة في عدد المكتبات، فلا يمكن أن يكون جميع الرهبان فى دير ما قد قضوا أكثر من جزء من خمسين جزءا من ساعات عملهم فى نسخ المخطوطات. ففى الأقسام التى تقتضى مزيدًا من الجهد الجسمى – ولاسيما حرفة البناء – كان الإخوان العلمانيون والعمال الخارجيون يستخدمون بأعداد كبيرة، وإن لم يكن ذلك ينطبق على الفنون الصغرى. ومع ذلك، فنظرًا إلى الطلب الدائم للكنائس والقصور الملكية على هذه المنتجات الحرفية، فمن الممكن أن نفترض أن الأديرة كانت دائمًا مستعدة لتشغيل عمال وفنانين أكفاء في هذا الميدان من ميادين عملها بدوره. ذلك لأنه كان هناك أيضًا منذ البداية، إلى جانب الرهبان والعمال الأحرار أو العمال الذين ارتبط عملهم بالضيعة ذاتها، عمال يدويون وفنانون يكونون سوقًا حرة – وإن تكن صغيرة – للعمل. وكان هؤلاء هم صبيان العمال المتنقلون الذين كانوا تارة يجدون عملاً فى الأديرة، وتارة أخرى فى قصور الأساقفة و"دوار" الضيعة، والذين توجد شواهد تدل على أنهم كانوا يشتغلون بانتظام لدى الرهبان. مثال ذلك أن هناك سجلات تثبت أن دير سان جال St. Gall ودير سان أميران St. Emmeran في راتسبون كان يستعين بعمل كثير من هؤلاء العمال المتنقلين فى صنع صناديق النذور. وكان من الشائع استخدام المعماريين والبنائين والنجارين وعمال المعادن من الأماكن البعيدة والقريبة، ولاسيما من بيزنطه وإيطاليا، للاستعانة بهم في بناء الكنائس الكبيرة[1]. ومن جهة أخرى، فإذا صحت المعلومات التى تقال عن وجود "عمليات سرية" كانت الأديرة تحرص على كتمانها، فلابد أن استخدام هؤلاء العمال الغرباء كان محوطًا بالصعوبات فى بعض الحالات. وعلى أية حال، فسواء كانت هذه الأسرار موجودة أم لا، فإن ورش الأديرة لم تكن تقصر اهتمامها على إنتاج السلع. بل كانت في كثير من الأحيان تقوم بأبحاث تكنولوجية. ففى نهاية القرن الحادى

---

(1) Jos. Kulischer : Allg. Wirtschaftsgesch., I, 1928, p. 45.

عشر، كان في استطاعة الراهب البندكتي ثيوفيلوس Theophilus، في مؤلفه "ثبت بمختلف الفنون Schedula diversarum atrium"، أن يصف سلسلة كاملة من الاختراعات التي أنجزت في الأديرة، كإنتاج الزجاج وحرق الأصباغ الزجاجية لطلاء النوافذ ومزج ألوان الزيت، إلخ[1].

كذلك كان العمال والفنانون المتنقلون يتلقون في معظم الأحيان تدريبًا في ورش الأديرة، التي كانت في الوقت ذاته "مدارس للفنون والصنائع" في ذلك العصر، وكانت تبدى اهتمامًا خاصًا بتدريب صغار الصناع والفنانين[2]. ففي كثير من الأديرة – مثل دير فولدا fulda وهلدسهيم Hildesheim مثلاً – أنشئت ورش للحرف كان الغرض الأساسي منها هو التعليم، وكانت تقوم تباعًا بتزويد الأديرة والكاتدرائيات، فضلاً عن الضياع الخارجة عن نطاق الكنيسة، بمن تحتاج إليهم من صغار الصناع والفنانين[3]. وقد بلغ دير زولينياك Solignac، الذى أسسه سان اليجيوس St. Eligius، أشهر صائغ في القرن السابع، مستوى رفيعًا بوجه خاص في عمله التعليمي. وهناك شخصية كبيرة أخرى في الكنيسة، يقال أن صاحبها أسدى خدمة جليلة للفن بوصفه معلمًا، هي شخصية الأسقف برنفارد Bernward، راعي العمارة الكبير، الذى اهتم بصناعة سبك النحاس، وصنع الأبواب البرونزية لكاتدرائية هلدسهيم. وهناك فنانون آخرون من رجال الدين، كانت لهم في الكنيسة مرتبة أقل، ولا نعرف عنهم في كثير من الأحيان إلا أسماءهم، دون أن نعلم شيئًا عن الدور الذى قاموا به في فن العصر الوسيط. وصحيح أن ما عرف، في حالة الراهب توتيلو Tuotilo، قد حفظ في أسطورة كاملة، ولكن هذه الأسطورة – كما أشار البعض – ليست إلا تجسيدًا لأوجه النشاط الفني التي قام بها القديس جال، وما هي إلا مقابل ظهر في العصور الوسطى لأسطورة دايدالوس اليونانية[4].

ولقد أسهمت الأديرة بدور عظيم الأهمية في تقدم عمارة الكنائس. ذلك لأن هذا النوع من العمارة ظل، حتى فترة نمو المدن وظهور ورش الكاتدرائيات الوسيطة،

---

(1) Ibid., pp. 70 – 1 .

(2) Viollet – le – Due : Dictionnaire raisonnée, I, 1865, p. 128. 2nd edit., p. 571.

(3) K. Th. V. Inama – Sternegg : Deutsche Wirtschcftsgesch., I, 1909.

(4) Julius V. Schlosser : Quellenbuch zur Kunstgesch, des abendiaendischn Mittelalters, 1896, p. XIX.

مركزا كله تقريبًا في أيدى رجال الدين. على الرغم من أن الرهبان أنفسهم لم يكونوا يقومون إلا بجزء فقط من الأعمال الفنية والحرفية المستخدمة في بناء الكنائس. غير أن مديرى معظم أعمال البناء، وضمنها أهم هذه الأعمال، كانوا من رجال الدين. وإن كان يبدو أن دورهم كان أقرب إلى الملاحظين منه إلى المهندسين المعماريين[1]. ولنلاحظ أن أعمال البناء في الأديرة المنفردة كانت متقطعة غير منتظمة، مما لم يكن يسمح للرهبان، المقيدين بمؤسسات محددة، بأن يتخذوا من العمارة مهنة يتفرغون لها. والأرجح أن الشخص العلماني، الذى لا يتقيد بمكان محدد، والذى تتسم حياته بالمرونة، هو وحده الذى كان يستطيع أن يفعل ذلك. ولكنا نستطيع أن نلاحظ استثناءات لهذه القاعدة بطبيعة الحال : فنحن نعلم مثلاً أن الراهب هلدوارد Hilduard كان هو المشرف على تنفيذ كنيسة دير سان بار Saint-Pare في شارتر. كما نعلم أن القديس برنار، من كليرفو Clairveaux ، قد وضع أحد أفراد طائفته . وهو المهندس آشار Achard ، تحت تصرف أديرة أخرى. وأن ايزيمبير Isembert المشرف على تنفيذ كاتدرائية "سانت Saintes"، قد شيد جسورا في لاروشل وإنجلترا فضلاً عن "سانت" ذاتها[2]. ومع ذلك، فمهما كان عدد الحالات المماثلة، فإن الفنون الصغرى التي كانت تقتضي مجهودًا جسميًا أقل، كانت أقرب إلى روح العمل العادى في الأديرة من الأشكال الضخمة للفن.

وترجع المبالغة في تقدير أهمية الدور الذى قامت به الأديرة في الفن إلى العصر الرومانتيكي. وهي تؤلف جزءا من أسطورة العصور الوسطى، التي مازال استمرارها يحول بيننا اليوم، في كثير من الأحيان، بين اتخاذ موقف منزه إزاء الوقائع التاريخية. فقد صبغت نشأة الكنائس الكبرى في العصر الوسيط بصبغة رومانتيكية مشابهة لتلك التي صبغت بها نشأة الملاحم البطولية. وطبق على الكنائس مبدأ النمو العضوى، الذى هو أشبه بنمو النبات، والذى سبق تأكيده في حالة الشعر الشعبي. مما ترتب عليه نفي وجود كل تخطيط محدد وكل اتجاه متسق. وأنكر أصحاب النزعة الرومانتيكية وجود مهندس معمارى يمكن أن تعزى إليه هذه

---

(1) Wilhelm Voege : Die Anfaenge des monumentalen Stiles im Mittelalter, 1894, p. 289 .

(2) Recueil de texts relatifs à l'histoirede l'architecture etá la condition des architects en France au moyen âge, XII – XIII siècles. Publ. Par V. Mortet p. Deschamps, 1929, p. XXX.

الأبنية، على نفس النحو الذى أنكروا عليه وجود الشاعر الفرد فى تأليف الملاحم، وبعبارة أخرى فقد كان الهدف هو أن يعزى الدور الحاسم فى الفنون، لا إلى الفنان الخبير المدقق، وإنما إلى الصانع، الذى لم يكن يؤدى عمله بتفكير واع، بل كان يلتزم فيه التراث فحسب. كذلك كان الجهل بأسماء الفنانين جزءاً من الأسطورة الرومانتيكية للعصور الوسطى. فقد كانت للحركة الرومانتيكية علاقة مزدوجة الدلالة بالنسبة إلى النزعة الفردية الحديثة، أدت بها إلى تصوير النشاط الخلاق الصادر عن فنان مجهول بأنه مظهر من مظاهر العظمة، وأبدت عطفًا خاصًا على صورة الراهب المجهول الذى يبدع عمله تمجيدًا لله فحسب، ويختفى على الدوام فى ظلمات صومعته، ولا يفحم شخصيته الخاصة على أى نحو. ولكن من سوء حظ هذه النظرية الرومانتيكية أنه فى الحالات التى حفظت لنا فيها أسماء الفنانين منذ العصور الوسطى، كانت هذه فى كل الأحوال تقريبًا أسماء لرهبان، كما أن تسمية الفنانين توقفت فى نفس اللحظة التى انتقل فيها النشاط الفنى من أيدى رجال الدين إلى أيدى أشخاص علمانيين. وهذا أمر لا يصعب تفسيره: فقد كانت السلطات الدينية هى التى تقرر إن كان اسم الفنان يظهر أو لا يظهر على العمل الفنى الكنسى، وكان من الطبيعى أن تنسب الفضل الأكبر للزملاء من رجال الدين. ولكن جامعى السجلات التاريخية أنفسهم، الذين اعتادوا تسجيل هذه الأسماء، وكانوا هم أنفسهم ينتمون إلى فئة الرهبان وحدها، لم يكونوا يهتمون بالحديث عن فنان بعينه إلا فى الحالات التى يكون فيها راهبًا مثلهم. ولقد كان اختفاء الطابع الشخصى من العمل الفنى وعدم ظهور الفنان، أمرًا مؤكدًا فى ذلك العصر، على خلاف العصر الكلاسيكى القديم وعصر النهضة الأوروبية. إذ أنه حتى فى الحالات التى كان يذكر فيها اسم الفنان، وكان الفنان يعبر فيها عن طموح شخصى فى عمله، ظلت فكرة الخصوصية الفردية غريبة عنه وعن معاصريه. ومع ذلك كله فإن من المبالغة الرومانتيكية أن نتحدث عن وجود طابع أساسى لا شخصى فى الفن الوسيط. ففى صور المنمنمات، وفى كل مرحلة من مراحل تطورها، نجد أمثلة لا حصر لها لأعمال وقع عليها أصحابها[1]. وفيما يتعلق بالآثار المعمارية للعصور الوسطى، أمكن التحقق من أسماء حوالى خمسة وعشرين ألف فنان، وذلك على الرغم من العدد الكبير من الأعمال التى

---

[1] F. de Mély : Les Primitifs et leurs signatures, 1913 .

هدمت، والوثائق التى فقدت[1]. ومع ذلك، فلا ينبغى أن ننسى أنه فى كثير من الأحيان كان فيها لفظ fecit (أى صنع) يضاف إلى اسم منقوش على عمل فنى، فى العصور الوسطى، كان المقصود هو الشخص الذى أمر بصنع العمل، لا الفنان الذى صنعه، بحيث أن الأساقفة ورؤساء الأديرة وغيرهم من كبار رجال الدين الذين كانت المبانى تنسب إليهم على هذا النحو، كانوا فى معظم الأحياء مجرد "رؤساء للجنة البناء"، ولم يكونوا هم المهندسون المعماريون الفعليون أو المشرفون على عمليات البناء[2].

وأيًا كان الدور الذى قام به رجال الدين فى بناء كنائسهم، ومهما كان تقسيم العمل بين الرهبان والأشخاص العلمانيين، فلابد أنه كان هناك، فى موضع معين، حد لتقسيم الأعمال. فمن الجائز أن مجالس الكاتدرائيات ولجان البناء فى الأديرة كانت تتخذ قرارات جماعية نهائية بشأن تصميمات المبانى، ومن الجائز أن المشكلات الفنية، فى مجموعها، كانت تحل عن طريق مشاورات متبادلة تتم داخل هيئة جماعية، غير أن الخطوات الفردية فى العملية الخلاقة لا يمكن إلا أن تكون قد اتخذت بواسطة فنانين أفراد يستهدفون عن وعى غايات خاصة بهم. فمن غير المعقول أن يكون بناء معقد مثل كنيسة العصور الوسطى قد ظهر كالأغنية الشعبية، التى يبدأ خلقها - أول الأمر - فى ذهن فرد واحد مجهول، وإن كانت على خلاف المبنى، تنمو دون خطة بإضافات دائمة من الخارج. والواقع أن ما هو رومانتيكى ولا يمكن التحقق منه علميًا، ليس هو الفكرة القائلة أن العمل الفنى هو خلق تتقاسمه شخصيات متعددة، إذ أن عمل الفنان الواحد ذاته يتألف من عناصر تسهم بها ملكات عقلية متعددة، لها استقلالها الذاتى الجزئى، وكثيرًا ما يكون اتحادها عملاً متأخرًا وخارجيًا خالصًا. ولكن الفكرة القائلة أن العمل الفنى هو بأكمله، وعلى نحو مطلق، من خلق جماعة، ولا يحتاج إلى خطة موحدة مرسومة، مهما كان من خضوعها للتعديل، هى التى تتصف بالسذاجة والرومانتيكية.

---

(1) F. de Mély : "Nos vielles cathedrals et leurs maîtres d'oeuvre, Revue Archéologique, 1920, XI, p. 291, 1921, XII, p. 95.
(2) Martin S. Briggs : The Architect in History, 1927, p. 55 .

الفصل السابع
عصر الإقطاع
والأسلوب الرومانسكى

كـان الفـن الرومانسـكى(*) فنًا للأديرة، ولكنه كان فى الوقت ذاته فنًا لطبقة أرسـتقراطية. وكـان اجـتماع هـاتين الصـفتين هو أوضح مظهر لمدى قوة التضامن بين رجـال الديـن والنـبلاء العلمانـيين. فقـد كانـت أهـم وظـائف الكنيسـة فـى العصـور الوسـطى، شـأنها شـأن مناصـب كـبار الكهنة فى روما القديمة، تحفظ لأفراد الطبقة الأرسـتقراطية[1]، ومـع ذلـك فـلم يكن ما يربط رؤساء الأديرة والأساقفة بنظام الإقطاع هـو عـراقة نسـبهم فحسـب، بـل كـانوا يرتـبطون بـه بحكـم مصـالحهم الاقتصـادية والسياسـية أيضًـا. فقـد كـانوا يديـنون بممـتلكاتهم وسلطتهم لنفس النظام الاجتماعى الـذى كانـت تـرجع إلـيه امتيازات طبقة النبلاء العلمانية. وكان هناك تحالف مبنى عـلى الـثقة بـين الطبقـتين الأرسـتقراطيتين، وإن لم يكـن ذلـك عـلى الـدوام تحالفًـا صـريحًا. وكانـت طوائـف الرهبان، التى كان فى متناول أيدى رؤسائها ثروات هائلة وحشـود مـن الأتباع، والتى ظهر من بين صفوفها أقوى البابوات، وأقوى المستشارين نفـوذًا، وأخطر منافسى الأباطرة – كانت هذه الطوائف حريصة على الاعتزال المترفع عـن الجماهير بقدر ما كان السادة العلمانيون حريصين عليه. وقد حدث أول تغير فى نظرتهم المتعالية إلى عامة الناس نتيجة لحركة الإصلاح الزاهد التى بدأت فى كلوانى Cluny، ولكـن لا يمكن القول أن ذلك أحدث تحولاً نحو موقف أكثر ديمقراطية إلا

(*) المقصود بالأسلوب الرومانسكى، أسلوب فى الفن، وخاصة فى العمارة، ساد معظم البلاد الأوروبية بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية القديمة، وقبل ظهور الفن القوطى، وليس المقصود بهذا اللفظ أن ينطبق على البلاد التى كانت خاضعة من قبل للحكم الرومانى، وإنما المقصود منه تلك البلدان الأوروبية التى كانت تابعة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية، فى مقابل الأسلوب البيزنطى الذى ساد البلاد التابعة للكنيسة الأرثوذكسية أو اليونانية. (المترجم)

(1) A. Schulte , op. cit., p. 221 .

بعد تأسيس طوائف المستجدين mendicant . والواقع أن الأديرة، فى موقعها الذى يتوسط ضياعها الشاسعة، والذى يطل على منحدرات الجبال، ويصل الناظر منه إلى مسافات بعيدة فى الريف — هذه الأديرة، بجدرانها الشاهقة الشديدة الانحدار، الشبيهة بجدران الحصون، كانت مناطق لا تقل فى ترفعها ومناعتها عن حصون الأمراء والبارونات وقلاعهم. فليس من المستغرب على الإطلاق، والحال هذه، أن يكون الفن الناتج فى هذه الأديرة متمشيًا فى الوقت ذاته مع طبيعة الطبقة الأرستقراطية الدنيوية ونظرتها العامة إلى الحياة.

ولقد أصبحت الطبقة الأرستقراطية ، التى تطورت من جيش الفرنجة ومن طبقة الموظفين الرسميين عندهم، والتى اكتمل طابعها الإقطاعى فى نهاية القرن التاسع، أصبحت هذه الطبقة الآن على رأس المجتمع، وصارت هى صاحبة السلطة العليا الحقيقية. ونشأت من طبقة النبلاء السابقة، والمبنية على الخدمة العسكرية، طبقة نبلاء وراثية قوية، فخورة، متمردة، نسيت منذ عهد بعيد أنها سليلة طبقة مهنية محترفة، وأصبحت تتخيل أن امتيازاتها كانت موجودة منذ الأزل. وقد انقلبت العلاقة بين الملوك وبين هذه الطبقة الأرستقراطية رأسًا على عقب بمضى الوقت. ففى الأصل كان التاج وراثيًا، وكان فى استطاعة الحاكم أن يختار مستشاريه ومعاونيه كما يشاء، أما الآن فقد أصبحت امتيازات الطبقة الأرستقراطية وراثية، وأصبح الملك منتخبًا[1]. ولقد كانت الدول الجرمانية الرومانية فى العصور الوسطى المتقدمة تواجه صعوبات ظهرت واضحة حتى منذ أواخر العصر الكلاسيكى، الذى بذلت فيه محاولة للتغلب على هذه الصعوبات بواسطة نظم كنظام المستوطنات colonate ، واستحداث نظام الضرائب العينية، وجعل ملاك الأرض مسئولين عن دخل الدولة — أى عن طريق نظام شبيه بنظام الإقطاع فى العصور الوسطى. فمنذ العصر الرومانى المتأخر عرفت صعوبات مثل نقص الأموال الكافية للاحتفاظ بجهاز إدارى كفء وجيش مناسب، والدفاع عن الأقاليم النائية ضد خطر الغزو، ثم ظهرت صعوبات جديدة فى العصور الوسطى، نتيجة للافتقار إلى الموظفين المدربين، وزيادة

(1) Heinrich. V. Eichen : Gesch. U. System der mittelaterl. Weltansch. 1887, p.224.

خطـر الهجمـات المعادية واستمراره، وضرورة إدخال نظام الفرسان المسلحين بالدروع – وذلـك لمحاربـة العرب قبل كل شيء – وهو إصلاح كان يفرض على الدولة أعباء ثقـيلة، نظـرًا إلى ضـخامة نفقـات المعـدات ولطـول فترة التدريب اللازم نسبيًا. وكان الإقطـاع هـو الـنظام الـذى حـاول بـه القـرن التاسع أن يتغلب على هذه الصعوبات، ولاسـيما تلـك الـتى أثارها إيجاد جيش من الفرسان المزودين بدروع قوية. فلما كانت الدولـة لا تسـتطيع أن تقـدم مكافـآت نقديـة إلى المشتغلين بالخدمة العسكرية، فإنها كانـت تكافـئهم بمنحهم أراضى للتملك، وإعفاءات وحقوقًا للسيادة، وكذلك – بوجه خـاص – عـن طريق تطبيق نظام ضرائبى خاص عليهم، ومنحهم امتيازات قانونية، وكانـت هـذه الأخـيرة هـى أسـاس الـنظام الجديـد. ولقـد كانـت الهبات – أى منح الأراضى التى كانت تقدم من آن لآخر من الضياع الملكية لقاء خدمات أديت، أو منح حـق الانتفاع من مساحة من الأرض تساوى المال الذى ينبغى دفعه لقاء القيام بوظيفة ثابـتة وأداء الخدمـات العسـكرية – كانـت هـذه الهبات موجودة من قبل فى العصر الميروفيـنجى. ولكـن مـا اسـتجد هـو الطـابع الإقطـاعى للمـنح، وتبعـية الأشـخاص المستغلين، أو بعبارة أخرى، العلاقة التعاقدية وارتباط الولاء، ونظام الخدمة المتبادلة والالـتزام، ومـبدأ الإخـلاص المتـبادل والولاء الشخصى، الذى أصبح الآن يحل محل نظـام الائـتمار subordination القديـم. ففـى القـرن التاسـع أصـبحت الحـيازة الإقطاعـية، الـتى كانـت فـى الـبداية مجـرد حق انتفاع ممنوح لفترة محددة، ملكية وراثية.

ولقـد كـان إنشـاء نظام الفروسية الإقطاعية، المرتبط بملكية وراثية، واتخاذه أساسًـا لعلاقـة الخدمـة العسـكرية، واحـدًا مـن أكـثر الـتجديدات العسـكرية الـتى استحدثت فى تاريخ أوروبا الغربية ثورية: فعن طريقه تحولت أداة الحكومة المركزية إلى قـوة فـى الدولـة لا تكاد تكون لها حدود، وانتهى عهد الملكية المطلقة فى العصور الوسـطى. فمـنذ ذلك العصر، لم يعد للملك من القوة إلا ما يدين له به المواطنون على أسـاس ضـياعه الخاصة، ولم يعد لـه من السلطة إلا ذلك القدر الذى كان سيتمتع به حتى لو كان يدير ممتلكاته بوصفها مجرد ضيعته فحسب. فلم تعد هناك، فى العصر الـتالى مباشـرة، أية دولة بالمعنى الذى نعرفه، أو أية إدارة متجانسة، ولم يعد هناك

تضامن قومى أو التزامات قانونية شاملة[1]. وما الدولة الإقطاعية إلا هرم اجتماعى توجد فى قمته نقطة مجردة. فالملك يشن الحروب ولكنه لا يحكم، وملاك الأرض الكبار يحكمون، لا بوصفهم موظفين ومرتزقة وندماء وانتهازيين ومنتفعين وممنوحين، وإنما بوصفهم سادة إقليميين مستقلين، لا تبنى امتيازاتهم على سلطة رسمية مستمدة من الحاكم بوصفه مصدرًا للقانون، وإنما تبنى فقط على قوتهم الشخصية الفعلية المباشرة. فهم يكونون طبقة من السادة تطلب لنفسها بكل حقوق الحكومة، وبالجهاز الإدارى بأكمله، وبكل المراكز الهامة فى الجيش، وجميع المناصب العليا فى الكنيسة، وبذلك أصبح لها فى الدولة تأثير ربما لم يكن لأية طبقة اجتماعية من قبلها. فحتى الأرستقراطية اليونانية فى أوج ازدهارها كانت تحقق لأعضائها حرية شخصية تقل عن تلك التى اضطرت الملكية الضعيفة فى العصور الوسطى المتقدمة إلى منحها للسادة الإقطاعيين. ولقد وصفت القرون التى سادتها هذه الطبقة الأرستقراطية بأنها هى العصر الأرستقراطى الحقيقى فى التاريخ الأوروبى[2]، وبالفعل لم يحدث فى أية مرحلة أخرى من مراحل تطور أوروبا الغربية أن كانت مظاهر الثقافة معتمدة إلى هذا الحد على فلسفة طبقة واحدة، ضئيلة نسبيًا فى العدد، وعلى مثلها العليا الاجتماعية وسياستها الاقتصادية.

وإذن ، ففى فترة العصور الوسطى المتقدمة، التى كانت تفتقر إلى الأموال النقدية وإلى التجارة، والتى كانت ملكية الأرض فيها هى المصدر الوحيد للدخل والشكل الوحيد للثروة، كان نظام الإقطاع هو الحل الجاهز للمشكلات الناجمة عن إدارة البلاد والدفاع عنها. وبذلك اكتمل اصطباغ الثقافة بالصبغة الريفية، الذى كان قد بدا بالفعل فى أواخر العصر الكلاسيكى: فالاقتصاد أصبح كله زراعيًا، والحياة أصبحت ريفية تمامًا. وفقدت المدن قدرتها على الجذب، وأصبحت حياة الأغلبية الساحقة من السكان مقتصرة على أماكن استيطان صغيرة، متفرقة، منعزلة. وانعدمت فى المدن مظاهر الحياة الاجتماعية، والتجارية، والاتصال، واتخذت الحياة أشكالاً أبسط، وأكثر تقيدًا بالظروف المحلية. وأصبحت الضيعة هى الوحدة الاقتصادية

---

[1] E. Troeltch : Soziallehren, p. 242 .

[2] Johannes Buehler : Die Kultur des Mittalters, 1931, p. 95 .

والاجتماعية التى ينظم على أساسها كل شيء، ونسى الناس كيف يتحركون فى دوائر أوسع، وكيف يفكرون من خلال مفاهيم أشمل. ولما كان هناك افتقار شديد إلى المال، وطرق المواصلات، والمدن الكبيرة، والأسواق،فقد اضطر الناس إلى أن يستقلوا بأنفسهم عن العالم الخارجي، وأن يستغنوا عن اقتناء منتجات الآخرين وبيع منتجاتهم الخاصة. وهكذا نشأ وضع لا يكاد يوجد فيه أى حافز على إنتاج سلع تزيد عن حاجات المرء الخاصة. وقد وصف كارل بوخر Karl Buecher هذا النظام بالعبارة المشهورة : "اقتصاد منزلى مقفل"، وأسماه نظامًا كاملاً من الاكتفاء الذاتى بلا نقد وبلا مقايضة[1]. ولكن معلوماتنا الحالية تدلنا على أن نظرته المتطرفة إلى الموقف لا تتفق كل الاتفاق مع الوقائع، فقد ثبت خطأ الفرض القائل أن الاقتصاد فى العصور الوسطى كان اقتصادًا منزليًا مكتفيًا بذاته تمامًا[2]، ومن الممكن تصحيح هذا الخطأ إذا وصفناه بأنه "اقتصاد بلا مخارج" بدلاً من "اقتصاد طبيعى بلا مقايضة"[3]. غير أن كل ما فعله "بوخر" هو أنه تطرف في التعبير عن وجود اقتصاد قائم على إقطاعيات مستقلة في العصور الوسطى، ومن المؤكد أنه لم يختلق شيئًا من عنده، إذ لا ينكر أحد أنه كان هناك ميل إلى الاكتفاء الذاتى فى العصر الإقطاعى. فالقاعدة العامة كانت استهلاك السلع فى البيئة المنزلية التى أنتجت فيها، على الرغم من وجود استثناءات متعددة، ومن أن بيع السلع وشراءها لم يتوقف مطلقًا توقفًا تامًا. والواقع أن التمييز بين الإنتاج من أجل الاستهلاك المنزلى فى العصور الوسطى المتقدمة، وإنتاج السلع فى الفترة المتأخرة، وهو التمييز الذى سبق أن اقترحه ماركس، هو على أية حال تمييز ضرورى، وقد ثبت أن تعبير "الاقتصاد المنزلى المقفل" لا يكاد يكون من الممكن الاستغناء عنه فى وصف النظام الاقتصادى الإقطاعى، بشرط أن ينظر إليه المرء على أنه يمثل "نمطًا مثاليًا"، لا واقعًا عينيًا ملموسًا.

---

(1) Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, pp. 92 ff.

(2) Georg V. Below : probleme der Wirtschaftsgesch., 1920, pp. 178 – 9, 194 ff. A. Dopsch : Wirtsch. u. soz. Grundl., II, pp. 405 – 6.

(3) H. Pirenné : Le mouvement écon., p. 13 .

ولا جدال في أن أخص الصفات المميزة للاقتصاد في العصور الوسطى المتقدمة، وفي الوقت ذاته، تلك السمة التي كان له بفضلها عمق التأثير في الثقافة العقلية لهذه الفقرة، هي الافتقار إلى كل حافز إلى الإنتاج الفائض، واستمرار استخدام الطرق التقليدية، ومراعاة الإيقاع القديم للإنتاج، دون أي اهتمام بالاختراعات التكنولوجية والتحسينات التنظيمية. فهو اقتصاد "مستهلك" تمامًا كما عبر عنه البعض[1]، لا ينتج إلا بقدر ما يستهلك، ويفتقر إلى كل فكرة عن الربح، وكل إحساس بالحساب والتدبير، وكل فكرة عن الاستخدام المخطط الرشيد للقوى المتوافرة. وكان ثبات القوالب الاجتماعية وجمود الحواجز التي تفصل بين مختلف الطبقات متمشيًا كل التمشي مع اتجاه الاقتصاد إلى التمسك بالقديم وافتقاره إلى كل ترشيد. إذ كان ينظر إلى الطبقات التي يتألف منها المجتمع على أن لها أهميتها الكامنة الخاصة، بل أنها أيضًا أمر قضت به مشيئة الله– أي أنه يكاد يكون من المستحيل على المرء أن يرتفع من طبقة إلى أخرى، بحيث أن أية محاولة لتجاهل الحواجز بين الطبقات كانت تعني الاعتراض على ما أراده الله للبشر. وفي مثل هذا النظام الاجتماعي المتحجر، كان من المستحيل أن تظهر على السطح فكرة التنافس العقلي، وطموح المرء من أجل تنمية فرديته وتأكيدها، مثلما كان من المستحيل ظهور مبدأ المنافسة الاقتصادية في اقتصاد بلا أسواق، وبلا مكافأة على الإنتاج الزائد، وبلا أمل في الربح. وهكذا سيطرت في مجالات المعرفة والفن والأدب في ذلك العصر نزعة محافظة صارمة، جامدة، متعصبة، تناظر الروح الاقتصادية المفتقرة إلى المرونة، والتركيب السكوني الجامد للمجتمع. كذلك فإن نفس الجمود الذي يربط الاقتصاد والمجتمع ذاته بالتراث والتقاليد الماضية، يؤخر أيضًا ظهور الفكر الجديد في العلم والمعرفة، ويعوق ألوان التجربة الجديدة في الفن. وهو يؤدي إلى ظهور ذلك الاتجاه إلى التثبيت والترسيخ في تطور الفن الرومانسكي، الذي يحول دون حدوث أي تغير عميق في الأسلوب طوال ما يقرب من قرنين. فكما أن الحياة الاقتصادية كانت تفتقر تمام الافتقار إلى روح المعقولية، وإلى فهم الطرق الدقيقة للإنتاج، والقدرة على التفكير من خلال الأعداد، وكما أن الناس، على وجه الإجمال، لم يكن لديهم إحساس

---

(1) W. Sombart : Der mod. Kapit., I, 1916, 2nd edit., p. 31 .

بالأرقام، وبالتوقيت الدقيق والتقديرات الكمية فى الحياة اليومية، فكذلك كان ذلك العصر يفتقر إلى كل مقولات الفكر المبنية على مفاهيم السلعة، والنقد، والربح. وبالاختصار، فهو يفتقر إلى تلك الدينامية العقلية التى تشجع عليها فكرة المنافسة. وإذا كانت الحالة الذهنية السابقة على الفردية تتمشى مع الاقتصاد السابق على الرأسمالية والترشيد، فإن هذا أمر يزداد تفسيره سهولة إذا أدركنا أن الفردية تنطوى فى ذاتها على مبدأ المنافسة.

ولقد كانت فكرة التقدم مجهولة كلية فى الفترة المبكرة من العصور الوسطى. فلم تكن هذه الفترة تفهم قيمة الجديد، وإنما كانت تصبو إلى الاحتفاظ بما هو تقليدى قديم. ولم تكن فكرة التقدم، كما يؤمن بها العلم الحديث، هى وحدها التى كانت غريبة على طريقة التفكير السائدة فى ذلك العصر[1]، بل إنه فى فهمه للحقائق المألوفة التى تضمنها السلطة، كان أقل اهتمامًا بكثير بأصالة التفسير منه بدعم الحقائق ذاتها وتأييدها. فهو لا يرى جدوى، أو معنى، فى إعادة كشف ما ثبت من قبل، وإعادة تشكيل ما تشكل من قبل، وإعادة تفسير الحقيقة. وكان ينظر إلى القيم العليا على أنها بمنأى عن الشك، متضمنة فى صور صحيحة أزليًا، أما الرغبة فى تغييرها لأجل التغيير فهى فى نظره غرور محض. فهدف الحياة هو الوصول إلى الأزلية، لا ممارسة النشاط الذهنى لذاته. لقد كان ذلك عصرا هادئًا، شديد الاستقرار، قوى الإيمان، لم يفقد مطلقًا ثقته بصحة مفاهيمه عن الحقيقة والقانون الأخلاقى، لا يعرف خلافات عقلية أو أزمات للضمير، ولا يتوق إلى الجديد أو يضيق بالقديم. وهو على أية حال لا يقدم أى تأييد لمثل هذه الأفكار والمشاعر.

ولما كانت الكنيسة فى العصر الوسيط المتقدم، تتمتع بسلطة الطبقة الحاكمة فى جميع الأمور العقلية، وتعمل على أساس أن لديها تفويضًا منها، فإنها كانت تئد فى المهد أية شكوك تثور فى الأذهان حول الصحة المطلقة للأوامر والتعاليم المنبثقة عن الفكرة القائلة أن طبيعة هذا العالم نابعة عن الإرادة الإلهية، وهى الأوامر والتعاليم التى تضمن سلطة النظام القائم. ذلك لأن الثقافة التى كان كل مجال من

(1) J. Buchler, op. cit., pp. 261 – 2.

مجـالات الحـياة فيها يرتبط بالإيمان ارتباطًا مباشرًا، كانت تستتبع حتمًا اعتماد كل مظاهـر الحـياة العقلـية للمجـتمع، وكـل عـلم وفن لديه، وكل تفكيره وإرادته، على سـلطة الكنيسـة. ولقد استغلت الكنيسة تلك النظرة الميتافيزيقية اللاهوتية إلى العالم، الـتى ترتـبط فـيها كـل الأمـور الأرضـية بالعالم الآخر، وجميع شئون البشر بالوجود الإلهـى، ويكون كل شيء فيها تعبيرًا عن هدف متعال ومقصد إلهى — استغلت تلك الـنظرة، قـبل كـل شـىء فـيها مـن أجـل ضـمان مركـز مطلـق لا يدانيه شيء لحكم اللاهـوت القـائم عـلى طـبقة الكهـنوت المحاطـة بهالـة مـن القداسـة. وقد استمدت الكنيسـة مـن أسـبقية الإيمـان على المعرفة، الحق فى وضع المبادىء الموجهة للثقافة وتحديدهـا بطـريقة مطلقـة لا نقـض فيها ولا إبرام. ولم يكن من الممكن أن تظهر مثل هـذه الـنظرة المتجانسـة، المقفلة على ذاتها، إلى الحياة، وأن تتوطد دعائمها، إلا فى صـورة "ثقافـة متسـلطة قاهـرة" تمامًـا[1]، وتحـت ضـغط جزاءات كتلك التى كان فى اسـتطاعة الكنيسـة أن تفرضـها، مـا دامـت هى وحدها التى تملك وسائل الخلاص. ولقـد كانـت القيود الصارمة التى فرضها الإقطاع بمساعدة الكنيسة على تفكير العصر ومشـاعره، هـى الـتى تفسـر الطـابع المطلق فى المذهب الميتافيزيقى، الذى كان بعيدًا كـل الـبعد عـن التسـامح مـع أيـة محاولـة للتحرير فى ميدان الفلسفة، بقدر ما كان الـنظام الاجـتماعى بعـيدًا عـن التسـامح إزاء الحـريات الفـردية. كما أن هذا المذهب الميتافيزيقى فرض، فى الميادين العقلى والروحى، نفس مبادئ السلطة والتسلسل فى المراتب، التى كانت كامنة فى التركيب الاجتماعى للعصر.

ومـع كـل ذلـك، فـإن الكنيسة لم تحقق برنامجها الثقافى ذا النزعة المطلقة تحقيقًا تامًا إلا بعد نهاية القرن العاشر، عندما سادت نزعة روحية متعصبة جديدة، بـتأثير الحـركة الكلونـية(*) Cluniac mouvement، فـأخذ رجـال الديـن عـندئذ يعملـون، فـى سـبيل تحقـيق أغراضـهم الشـمولية، على بث روح عقيدية هروبية من

---

(1) **E. Troeltsch, op. cit., p. 223 .**

(*) نسبة إلى بلدة كلونى Cluny ، وهى بلدة فرنسية فى إقليم الساؤون واللوار. وقد اشتهرت بوجود دير نشأت فيه طائفة بندكتينية اشتهرت بالتقوى وقوة العزم، وانتشرت الحركة فى الأديرة الأوروبية بأكملها، ولكنها تدهورت منذ القرن الثانى عشر. (المترجم)

العـالم وتواقـة إلى المـوت، وأبقـوا عقـول الـناس فى حالة انفعال دينى دائم، وأخذوا يعظـون عـن نهايـة العـالم ويـوم الحسـاب، ويـنظمون رحـلات الحـج والحمـلات الصـليبية، ويطـردون الأباطـرة والملـوك مـن الكنيسـة. بهـذه الروح المتعصبة المتسلطة حققـت الكنيسـة التوحـيد الـنهائى لثقافة العصر الوسيط، التى بدت الآن لأول مرة، عـند بدايـة الألـف الثانية بعد الميلاد، فى وحدتها وفرديتها الكاملة[1]. وهنا ظهرت أول الكـنائس الرومانسكية الكبيرة، وأول الأعمال الهامة للفن الوسيط بالمعنى الأضيق لهـذا اللفظ. ولقـد كـان القـرن الحـادى عشر فترة لامعة فى تاريخ العمارة الكنسية، مثـلما كـان هـو العصـر الذهـبى للفلسفة المدرسية (الاسكلائية)، وللشعر البطولى الذى يسـتوحى موضوعات دينية فى فرنسا. ولا يمكن تصور هذا الازدهار العقلى بأكمله - ولاسـيما بلـوغ فـن العمـارة قمـته - بـدون الـزيادة الهائلـة الـتى طـرأت عندئذ على ممـتلكات الكنيسة. فقد كان عصر الإصلاحات المنبثقة عن الأديرة هو فى الوقت ذاته عصـرًا قدمـت فيه منح وهبات هائلة إلى الأديرة[2]. على أن ثروات طوائف الرهبان لم تكـن هـى وحدهـا الـتى زادت، وإنمـا زادت أيضًـا ثـروات الأسقفيات، ولاسيما فى ألمانيا، حيث كان الملوك يسعون إلى أن يكتسبوا لأنفسهم من قادة الكنيسة حلفاء ضد الأتـباع المتمردين. وبفضل عطايا هؤلاء الملوك قامت فى ذلك العصر أول الكاتدرائيات الكـبرى إلى جانـب كـنائس الأديرة الكبرى. ولم يكن للملوك فى تلك الفترة، كما هو معـروف، مقـر ثابت، بل كانوا يقيمون مع حاشيتهم فى قصر أحد الأساقفة تارة، أو فـى أحـد الأديـرة تـارة أخـرى[3]. ونظـرًا إلى عـدم وجـود عاصـمة ومقر ثابت لهؤلاء الملـوك، فإنهم لم يكونوا يقومون بأعمال للبناء لحسابهم الخاص، وإنما اكتفوا بتقديم عونهـم للمشـاريع الـتى يقـوم بهـا الأسـاقفة. ومن هنا فإن الكنائس الأسقفية الكبرى الـتى شـيدت فـى ألمانـيًا خـلال هـذه الفـترة قـد وصـفت، عـن حـق، بأنها كنائس "الأباطرة".

---

(1) CF. Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes, I. 1918, p. 262.
(2) H. Pirenne : A Hist. Of Europe, p. 171 .
(3) G. Dehio, op. cit., p. 73 .

ولقد كانت هذه الكنائس الرومانسكية تعبيرًا واضحًا عن القوة غير المحدودة والموارد التى لا تنفد، وهو ما يتمشى مع مركز السيطرة الذى كان يتمتع به أولئك الذين أمروا ببنائها. وقد أطلق على هذه الكنائس اسم "قلاع الله"، وبالفعل كانت فى ضخامتها ومتانتها وصلابتها مماثلة للحصون والقلاع الموجودة فى ذلك العصر – وكانت فى الواقع أكبر بكثير بالنسبة إلى حجم الجماعات التى تخدمها تلك الكنائس. ولكنها لم تكن تشيد لخدمة المؤمنين، بل من أجل المجد الإلهى الأعلى، وكانت تستخدم رموزًا للقوة والسلطة العليا، شأنها فى ذلك شأن الأبنية المقدسة فى الشرق القديم، وإن اختلفت بنفس المقدار عن أية أعمال معمارية شيدت فى العصور اللاحقة. صحيح أن كاتدرائية القديسة صوفيًا كانت على نفس القدر من الضخامة، ولكن ضخامتها كان لها غرض عملى ما، إذ أنها كانت هى الكنيسة الرئيسية فى عاصمة كبرى، على حين أن الكنائس الرومانسكية كانت، فى أحسن الحالات، تشيد فى بلدان صغيرة هادئة منعزلة – وكان ذلك أمرا لا مفر منه، إذ لم تكن قد بقيت أية مدن كبرى فى الغرب.

ومن الطبيعى تمامًا أن نربط بين العمارة الرومانسكية، بل بين قوالبها الثقيلة العريضة الضخمة، وبين قوة المركز الاجتماعى لمشيديها، وأن نعدها تعبيرًا عن شعور ثابت بالسمو الطبقى. غير أن هذا الربط لن يؤدى إلى تفسير أى شىء، بل إنه لن يزيد المسألة إلا غموضًا. فلكى تفهم ذلك الهدوء والوقار الضخم الجبار الذى يتسم به الفن الرومانسكى، ينبغى أن نقدر نزعته العتيقة (الآرخية) وعودته إلى الأشكال الهندسية التصميمة البسيطة، وهذه راجعة إلى أسباب يسهل فهمها. فالفن فى العصر الرومانسكى أبسط وأكثر تجانسًا وأقل تلفيقًا وتمايزًا من فن العصر البيزنطى أو الكارولينجى لأنه لم يعد فن بلاط، ولأن مدن الغرب كانت تعانى نكسة أخرى بعد عهد شرلمان – وهى نكسة ترجع أساسًا إلى تغلغل العرب فى إقليم البحر المتوسط، وانقطاع العلاقات التجارية بين الشرق والغرب. وبعبارة أخرى فإن خلق الفن لم يعد خاضعًا لذوق البلاط المرهف المتقلب، أو لحالة عدم الاستقرار والحيرة الذهنية التى تتسم بها المدن. فهو فى بعض النواحى أكثر خشونة وبدائية من فن الفترة التى سبقته مباشرة، غير أنه حمل معه من المواد التى لم تهضم ولم تستوعب

قدرا أقل بكثير مما حمله الفن البيزنطى، والفن الكارولينجى بوجه خاص. فلم يعد ذلك الفن معبرًا عن ثقافة محاكية، وإنما أصبح معبرًا عن ثقافة أحياء دينى.

لقد أصبح هذا الفن، مرة أخرى، فنا يستلهم الدين، تمتزج فيه العناصر الروحية والدنيوية فى كل واحد، ولا يشعر من يمارسونه مباشرة بالأغراض الكنسية والدنيوية القائمة من ورائه على الدوام. وعلى أية حال فإن شعورهم بالهوة التى تفصل المجالين كان أقل حدة من شعورنا، على الرغم من أن هذه الفترة المتأخرة نسبيًا لا يمكن أن تكون قد شهدت ذلك التداخل المطلق بين الفن والحياة والدين، الذى تحدث عنه الرومانتيكيون. ذلك لأنه، على الرغم من أن العصور الوسطى المسيحية كانت أعمق وأكثر أصالة فى تدينها بكثير من العصر الكلاسيكى القديم، فإن الارتباط بين الحياة الدينية والحياة الاجتماعية كان فى العصرين اليونانى والرومانى أوثق منه فى العصور الوسطى. فالعصر الكلاسيكى القديم كان، على الأقل، أقرب فى روحه إلى العهود البدائية لأن الدولة والقبيلة والأسرة كانت لا تزال تعد فيه وحدات دينية وحقائق دينية، لا جماعات اجتماعية فحسب. أما مسيحيو العصور الوسطى فكانوا يميزون بين الأشكال الطبيعية للمجتمع وبين العلاقات التى تسمو على الطبيعة[1]. أما ما حدث بعد ذلك من جمع بين المجالين فى فكرة "مدينة الله civitas dei" فلم يبلغ فى أى وقت من الكمال ما يجعل التجمعات السياسية وأواصر الدم تكتسب طابعًا دينيًا فى أذهان عامة الناس.

وعلى ذلك فإن الطابع الدينى للفن الرومانسكى لم يكن نتيجة لتحكم الدين فى كل المظاهر المعبرة عن الحياة فى ذلك العصر، إذ أن مثل هذا التحكم التام لم يكن موجودًا بالفعل. بل إن هذا الطابع كان نتيجة للوضع الذى نشأ بعد انحلال مجتمع البلاط، والإدارة المحلية، والحكومة المركزية، وهو الوضع الذى كانت فيه الكنيسة هى – عمليًا – المصدر الوحيد الذى يكلف الفنانين بإنتاج أعمال فنية. وفضلاً عن ذلك فقد ترتب على اصطباغ الثقافة كلها بالصبغة الكهنوتية أن الفن لم يعد موضوعًا للمتعة الجمالية، وإنما أصبح "امتدادا للفرائض الإلهية، وقربانًا ونذورًا

---

[1] E. Troeltsch, op. cit., p. 215.

لله"[1]. ويمكن القول أن العصور الوسطى كانت، من وجهة النظر هذه، أقرب إلى المجتمع البدائى منها إلى العصر الكلاسيكى القديم. ولكن ليس معنى ذلك أن لغة الفن الرومانسكى كانت أقرب على أى نحو إلى أذهان الجماهير العريضة من الناس من لغة العصر الكلاسيكى أو العصور الوسطى المتقدمة. فإذا كان فن العصر الكارولينجى غريبًا عن عامة الناس لأنه كان معتمدًا على ذوق مجتمع البلاط المثقف، فإن الفن الرومانسكى أصبح وقفًا على الصفوة المختارة من رجال الدين التى لم تكن تشمل رجال الكنيسة كلهم، على الرغم من أن قاعدتها كانت أعرض من مجتمع البلاط فى عصر شرلمان. وعلى ذلك، فإذا كان الفن فى العصر الوسيط أداة للدعاية الكنسية، فلا يمكن أن يكون هدفه إلا أن يجعل الناس فى حالة ذهنية متدينة تتسم فى عمومها بالغموض والافتقار إلى التحدد. ولا جدال فى أن الرمزية المستخدمة فى الأعمال الفنية التى تصور الموضوعات الدينية، والتعبير المتعمق فيها، كانا فى كثير من الأحيان بعيدين عن أفهام المؤمنين المسيحيين البسطاء وعن أذواقهم. وإذن فازدياد تحدد قوالب الأسلوب الرومانسكى وقلة تمايزها بالقياس إلى الفن المسيحى الأسبق، لم يجعلها بأية حال أقرب إلى الذوق الشعبى البسيط.

وقد وصل الفن الرومانسكى، فى حركة التعاقب الإيقاعى للأساليب الفنية، إلى نزعة شكلية تجريدية جامدة — بعد النزعة الهندسية للعصور الكلاسيكية المتقدمة، ونزعة مطابقة الطبيعة فى العصور الكلاسيكية المتأخرة، والتجريد الذى اتسمت به المسيحية المتقدمة، والنزعة التلفيقية فى العصر الكارولينجى. ذلك لأن الثقافة الإقطاعية، التى هى فى أساسها مضادة للفردية، تفضل ما هو عام متجانس فى الفن كما فى غيره من الميادين، وتسعى إلى تصوير للعالم يكون كل شىء فيه نمطيًا، سواء فى ذلك وجوه الناس وملابسهم، والأيدى الكبيرة المعبرة والأشجار الصغيرة التى تتخذ شكل أفرع النخيل، والجبال المتصلبة الحادة كالمعدن الصلب. ولقد كان أوضح تعبير عن هذه النزعة الشكلية النمطية، وعن الطابع الأثرى الضخم للفن الرومانسكى، هو الاهتمام بالأشكال التكعيبية وتعديلها بحيث تصلح للاستعمال

---

[1] G. Dehio, op. cit., p. 73 .

فـى العمـارة. فأعمـال النحـت فـى الكـنائس الرومانسـكية لا تعدو أن تكون دعامات وأعمـدة، أى أجزاء من التصميم المعمارى. وتقوم الحيوانات والأشجار، بل والهيئات البشـرية بدورهـا، بوظيفة زخرفية فى التصميم العام للكنيسة: فهى تنثنى وتلتوى أو تمـتد أو تـنكمش، تـبعًا للحـيز الذى يراد شغله بها. كما أن الدور الثانوى للتفاصيل يؤكـد بقـوة تـنطمس معهـا الحـدود الفاصـلة بـين الفـن الحـر والفن التطبيقى، وبين النحت والزخرف المجرد"[1]. وفى هذه الحالة بدورها يشعر المرء بإغراء شديد على أن يفسـر هذه الظاهرة بأنها مناظرة للشكل التسلطى للحكم. فأبسط تفسير هو ذلك الذى يـربط بـين العلاقـة الوظيفـية لمخـتلف العناصـر فى العمارة الرومانسكية، وخضوعها لوحـدة التصـميم الكامل، وبين النزعة التسـلطية السائدة فى ذلك العصر، ويعزوها إلى مـبدأ الجمـع أو المـزج amalgamation الـذى يسـود الأنماط الاجتماعية وتعبر عنه تراكيـب اجتماعـية كالكنيسـة الشـاملة ونظـام الأديـرة والـنظام الإقطاعى و"الاقتصاد المنزلى المقفل". غير أن تفسيرًا كهذا يكون مضللاً إلى حد ما. ذلك لأن العمل المنحوت فـى الكنيسـة الرومانسـكية "يعـتمد" عـلى التصـميم المعمـارى بمعـنى مخـتلف كـل الاخـتلاف عـن ذلـك الـذى يكـون بـه الفلاحـون والـتابعون معـتمدين عـلى سادتهم الإقطاعيين.

ولا جـدال فـى أن الشـكلية الدقـيقة والـتجريد مـن الواقـع همـا أهم صفات الأسـلوب الرومانسـكى، ولكـنهما ليسا صفاته الوحيدة. فكما كان هناك اتجاه صوفى إلى جانـب الاتجـاه المدرسـى فـى فلسـفة ذلك العصر، وكما كانت هناك، إلى جانب القطعـية والجمـود العقـيدى، روح ديـنـية مشـبوبة عنـيفة تعـبر عن نفسـها فى حركة إصـلاح الأديرة، فكذلك ظهرت فى الفن اتجاهات انفعالية تعبيرية إلى جانب النزعة الشـكلية، والـتجريدية النمطـية السـائدة. ومع ذلك فإن هذه النظرة الأكثر تحررًا إلى الفـن لا تظهـر بوضـوح إلا فـى النصف الثانى من العصر الرومانسكى، أى أنها تتفق زمنـيًا مـع إحـياء الـتجارة والحياة الحضرية فى القرن الحادى عشر"[2]. ومهما كانت

---

(1) Ibid., p. 144 .

(2) A. Fliche : "La Civilization occidentale aux Xe at Xie siècles". In "Hist. Du Moyen – Age", edit., by G. Glotz, II, 1930, pp. 597 – 609.

ضآلة نطاق هذه البدايات فى ذاتها، فإنها تمثل أولى علامات تغير مهد الطريق للنزعة الفردية والتحررية فى العصر الحديث. ولو حكمنا على الأمور بظواهرها لما بدا هناك تغير كبير، إذ أن الاتجاه الأساسى للفن الرومانسكى يظل كهنوتيًا مضادًا لنزعة مطابقة الطبيعة. ومع ذلك فلو شئنا أن نبحث عن أولى الخطوات المؤدية إلى التخلص من القيود التى كبلت الحياة فى العصر الوسيط، لكان علينا أن نجدها هنا، فى هذا القرن الحادى عشر الذى كان خصبًا إلى حد يدعو إلى الدهشة، بما فيه من مدن جديدة وأسواق، ومن طوائف ومدارس جديدة، والذى حدثت فيه أول حملة صليبية، وأسست فيه أولى الدول النورمانية، وظهرت فيه أول أعمال النحت المسيحية الأثرية، وأول البوادر الممهدة للعمارة القوطية. ولا يمكن أن يكون من محض الصدف أن تظهر كل هذه الحياة والحركة الجديدة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه الاقتصاد التجارى يحل محل الاقتصاد المكتفى بذاته، الذى ساد العصور المتقدمة، بعد قرون من الركود المتصل.

ولقد حدث التغير فى الفن ببطء شديد. فصحيح أن نحت التماثيل البشرية يمثل فى ذاته فنًا جديدًا، كان منسيًا منذ نهاية العصر الكلاسيكى، غير أن عناصر التعبير الشكلية لهذا الفن ظلت مرتبطة أساسًا بتقاليد مدرسة التصوير السابقة فى العصر الرومانسكى. أما أسلوب الكنائس النورماندية فى القرن الحادى عشر، الذى استبق الأسلوب القوطى، فمن الصواب أن نظل ننظر إليه على أنه شكل من أشكال الأسلوب الرومانسكى. ومع ذلك فإن التفكك الرأسى للجدران، فى العمارة، والاتجاه التعبيرى فى الأشكال التعبيرية، هى دلائل لا تخطىء على وجود اتجاه إلى نظرة أكثر دينامية إلى الفن. فهنا نجد مبالغات فى طريقة الوصول للأجزاء المعبرة فى الوجه والجسم، ولاسيما العينين واليدين، والمبالغة فى الحركة، والانحناءات الزائدة عن الحد، والأذرع المرفوعة إلى أعلى، والأرجل المتشابكة بطريقة راقصة. غير أن هذه المبالغات ليست مجرد أمثلة لتلك الظاهرة التى أكد البعض أنها تتمثل فى كل فن بدائى، والتى تنحصر فقط فى "زيادة حجم وقوة أجزاء الجسم التى تعبر حركتها

عن الرغبة والانفعال"[1]، وإنما يتعلق الأمر هنا باتجاه واضح المعالم إلى النزعة التعبيرية[2]. ولقد كانت الحماسة التى أصبح الفن يتجه بها إلى هذه الطريقة فى تصوير موضوعاته مستلهمة من التحمس والنشاط الروحى الذى أثارته الحركة "الكلونية Cluniac". وهكذا فإن القوة الديناميية لأسلوب الباروك الذى يتسم به العصر الرومانسكى المتأخر، تربطها بمدينة "كلونى" وبحركة إصلاح الأديرة نفس العلاقة التى تربط أسلوب القرن السابع عشر الوقور المتحمس بالجزويت وبحركة الإصلاح المضاد. ذلك لأننا نجد تعبيرا عن نفس النزعة الزاهدة، ونفس جو الانفعال الذى يثيره الاعتقاد باقتراب يوم الحساب، فى النحت كما فى التصوير، وفى تماثيل أوتان Autun وفيزلى Vézelay، ومواساك Moissac وسوياك Souillac[*] كما فى صور المبشرين المرسومة فى أناجيل أميان Amiens وأوتو الثالث. فالقوام الهزيل الهش للأنبياء والحواريين، الذين تلتهمهم نار إيمانهم، والذين يحيطون بالمسيح فوق أقواس بوابات الكنائس، وأولئك الذين نالوا الخلاص والبركة، وملائكة وقديسى يوم الحساب والصعود — كل هؤلاء زاهدون روحانيون، تخيلهم الرهبان الأتقياء الذين أبدعوا هذا الفن أنموذجًا للكمال.

بل إن الفن الرومانسكى، حتى فى الحالات التى كان يصور فيها موضوعات بطريقة السرد وعرض المناظر، كان فى كثير من الأحيان ينتج هذه الموضوعات برؤية حالة خيالية جامحة، وإن كان العنصر الخيالى فى الموضوعات الزخرفية، كما هى الحال فى نوافذ دير "سوياك" البندكتينى، يعرض بطريقة غامضة أشبه بالهذيان. فهنا نجد الناس والحيوانات والمخلوقات الخيالية الغريبة والغيلان، وقد توحدت كلها فى تيار واحد من الحياة العارمة، وكونت تدفقًا مختلطًا لأجسام متداخلة، يذكرنا من بعض الأوجه بمتاهة الخطوط فى المنمنمات الأيرلندية، ويدل على أن تراث هذا الفن القديم كان لا يزال حيًا، ولكنه يكشف

---

(1) Anton Springer : Die Psalterillustrationen im fruehen Mittlealter. Abhandlungen der kgl. Saechs. Ges. D. Wiss., VIII , 1883, p. 195.

(2) H. Beenken : Romanische Skulptur in Deutschland , 1924, p. 17.

(*) أسماء أديرة فرنسية فى العصر الرومانسكى. (المترجم)

أيضًا عن التغيرات التى طرأت منذ عصره الذهبى، وكيف أن دينامية القرن الحادى عشر قد أحالت النزعة الهندسية السائدة فى العصور الوسطى المتقدمة إلى تيار سيال. وهنا يتحقق لأول مرة ما نفهمه من الفن المسيحى والوسيط تحققًا كاملاً، ويتكشف المعنى المتعالى للصور وأعمال النحت تكشفًا تامًا. فلم يعد من الممكن تفسير ظواهر كالطول المفرط للقامات أو حركاتها المتشنجة على أسس عقلية، على عكس الحال فى الأبعاد غير الطبيعية للفن المسيحى المتقدم، الذى كان يستخلص، بنوع من المنطق، من تسلسل مراتب الشخصيات المصورة. ففى العصر المسيحى القديم كانت صورة الطبيعة تشوه عن طريق ظهور عالم متعال، غير أن القوانين الطبيعية ظلت فى أساسها سارية، أما فى العصر الذى نتحدث عنه فإن هذه القوانين تلغى تمامًا، كما أن سيطرة المفاهيم الكلاسيكية عن الجمال تضيع معها بدورها. وعلى حين أن الانحرافات عن الواقع الطبيعى كانت لا تزال، فى الفن المسيحى المتقدم، تتحرك فى إطار ما هو ممكن بيولوجيا وما هو صحيح شكليًا، فإن الانحرافات فى العصر الرومانسكى أصبحت مما لا يمكن التوفيق بينه وبين المعايير الكلاسيكية فى الحق والجمال، وانتهى الأمر إلى "القضاء على كل القيم الكامنة والمميزة للأشكال المنحوتة بوصفها نحتًا"[1]. فقد أصبحت الإشارة إلى المتعالى والإحالة إليه سائدة إلى حد أن الأشكال الفردية لم تعد لها أية قيمة كامنة خاصة بها، وإنما أصبحت الآن رموزًا وعلامات مجردة. ولم تعد هذه الأشكال تعبر عن العالم العلوى بعبارات سلبية فحسب — أى أنها لا تقتصر على التلميح إلى حقيقة العالم الخارق للطبيعة عن طريق ترك ثغرات فى تسلسل العالم الطبيعى وإنكار الطابع المستقل للنظام الطبيعى البحت، بل إنها أصبحت تصور اللامعقول والأعلى من هذا العالم بطريقة إيجابية مباشرة تمامًا. ولو قارن المرء بين الأشكال التى أنتجها هذا الفن، وهى أشكال بلا جسم، يشيع فيها التوتر المشبوب، وبين الأشكال القوية الجميلة التى أنتجها الفن الكلاسيكى، على النحو الذى قورن به بين النحت البارز للقديس بطرس فى دير

[1] G.V. Luecken : "Burgundische Skulpturen des 11 u. 12 Jahrh., Jahrb. Der Kunstwiss., 1923, p. 108.

"مواساك" وبين تمثال "دوريفوروس Doryphoros"[1]، لظهرت له بوضوح الطبيعة الحقيقية للنظرة إلى الفن فى العصر الوسيط. فالفن الرومانسكى، إذا ما قورن بفن العصر الكلاسيكى القديم، الذى كان يقتصر على ما هو جميل ماديًا، ويتجنب كل إشارة إلى الصفات النفسية والعقلية، يبدو فنًا لا يهتم إلا بالتعبير عما هو روحى، ولا تتمشى قوانينه مع منطق التجربة الحسية، وإنما تتمشى مع منطق الرؤيا الداخلية. وفى صفة الرؤيا هذه يكمن الطابع الخاص للفن الرومانسكى المتأخر، كما نجد فيها تفسيرًا لتلك الأطوال الشبحية، والوقفات غير الطبيعية، والحركات التى هى أشبه بحركات الدمى، التى كانت تتصف بها الأشكال المصورة فى ذلك الفن.

وقد ازداد بإطراد شغف الفن الرومانسكى بالرسم التصويرى، وأصبح له فى النهاية من الأهمية ما للرسم الزخرفى. والواقع أن عدم الاستقرار الذهنى الذى كان يتصف به الفن الرومانسكى المتأخر يتخذ مظاهر متباينة، من أهمها الاتساع الدائم فى النطاق الذى امتد إليه التمثيل التصويرى، مما أدى إلى استغلال مجال الكتاب المقدس كله فى أغراض فنية. وكانت الموضوعات الجديدة، ولاسيما يوم القيامة وعذاب المسيح، ممثلة بصدق لذلك العصر، شأنها شأن الأسلوب الذى عرضت به. فالموضوع الرئيسى للنحت الرومانسكى المتأخر كان يوم القيامة، وهو موضوع مألوف وشائع فى أعمال النحت الموجودة على أقواس بوابات الكنائس، وعلى حين أن هذا الموضوع كان نتيجة لذهان الألف عام(*)، فإنه كان فى الوقت ذاته أقوى تعبير عن سلطة الكنيسة. ففيه تحاسب البشرية كلها، وتدان أو تبرأ حسب دفاع الكنيسة عنها أو إدانتها لها. ولم يكن فى استطاعة الفن أن يستخدم، من أجل إرهاب عقول الناس، وسيلة أكثر فعالية من صورة العذاب الأبدى أو السعادة المقيمة هذه. أما شعبية الموضوع الرئيسى الآخر للفن الرومانسكى، وهو عذاب المسيح، فترجع إلى اتجاه انفعالى جديد، على الرغم من أن معالجته ظلت فى معظم الأحيان محصورة

---

[1] G. Kaschnitz – Weinberg : "Spaetromische Portraets", Die Antike, II, 1926, p. 37.

(*) المقصود من التعبير "ذهان الألف عام millenarian" هو الاعتقاد الذى شاع بقوة, قرب سنة ١٠٠٠ ميلادية, بأن نهاية العالم ستكون عند انقضاء الألف الأولى بعد ميلاد المسيح, وهو الاعتقاد الذى ولد حالة نفسية تجلت بوضوح فى الأعمال الفنية لذلك العصر. (المترجم)

فى حدود الأسلوب الشعائرى، غير الانفعالى، القديم. وهو على أية حال يتخذ موقعًا وسطًا بين نفور الفترة السابقة من تصوير المسيح فى عذابه وصلبه، وبين التفنن المرضى الذى صورت به الفترة اللاحقة جراح المخلص. فبالنسبة إلى المسيحيين الأوائل، الذين تشبعوا بروح العصر الكلاسيكى القديم، كانت فكرة المخلص الذى يموت على صليب شخص مجرم تنطوى دائمًا على شىء محير لا يقبله العقل بسهولة. أما العصر الكارولينجى فقد قبل الصورة الشرقية للصلب، ولكنه ظل يقاوم فكرة تصوير المسيح معذبًا مستذلاً. ففى نظر الطبقة الحاكمة كان السمو الإلهى متعارضًا مع العذاب البدنى. وحتى فى تصوير العصر الرومانسكى لعذاب المسيح، كان المسيح المصلوب لا يتدلى عادة من الصليب، وإنما يقف عليه، ويمثل عادة بعينين مفتوحتين، وفى كثير من الأحيان يصور مرتديًا ملابس ومزدانًا بتاج[1]. وكان على المجتمع الأرستقراطى فى ذلك العصر أن يتغلب أولاً على نفوره من تصوير الجسم العارى، وهو نفور أثرت فيه عوامل اجتماعية فضلاً عن العوامل الدينية، قبل أن يستطيع اعتياد رؤية المسيح عاريًا. ومع ذلك فقد ظل الفن فى العصر الوسيط يتجنب عرض الأجسام العارية حيث لا يكون ذلك العرض ضروريًا للموضوع ضرورة مطلقة[2]. وإلى جانب صورة المسيح البطل، المترفع، الذى يظل يبدو منتصرًا على الأمور الأرضية الفانية حتى وهو معلق من الصليب، نجد بطبيعة الحال صورة للعذراء لا تعرضها علينا بكل ما فيها من حب وألم، كما اعتدنا أن نراها منذ العصر القوطى، وإنما تعرضها كملكة سماوية ترفعت عن جميع شواغل البشر.

وتظهر البهجة التى تشيع فى الفن الرومانسكى المتأخر عندما يصور موضوعًا ملحميًا، بأجلى صورة، فى الرسوم التى نجدها فى نسجيات "بايو Bayeux" المرسمة، وهو عمل كان يعبر عن نظرة مخالفة لنظرة الفن الكنسى، وإن كان قد صمم من أجل الكنيسة. فهذه الرسوم تروى لنا قصة الغزو النورمندى لإنجلترا بأسلوب واضح الطلاقة، وتحكى لنا القصة على مراحل متنوعة. وبشغف

---

(1) D. Dehio, op. cit., pp. 183 – 4 .

(2) Julius Baum : Die Mal. u. Plast. Des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, 1930, p. 76 .

ملحوظ بالتفاصيل الواقعية. وهنا نجد أثرًا واضحًا لطريقة متدرجة فى التعبير استبقت التكوينات الدورية Cyclic compositions فى الفن القوطى، وكانت مضادة بشدة لمبادئ الوحدة التى تحكمت فى النظرة الرومانسكية بوجه عام. ومن الواضح أن هذا لم يكن عملاً ينتمي إلى فن الأديرة، وإنما كان نتاجًا "لورشة" مستقلة عن الكنيسة إلى حد ما. ولا جدال فى أن الرواية التى تعزو التطريز إلى الملكة "ماتيلدا" مبنية على أسطورة، إذ أن من الواضح أن العمل كان من نتاج فنانين مدربين متمرسين فى مهنتهم، ولكن الأسطورة، على أية حال، تشير إلى الأصل الدنيوى لهذا العمل. والواقع أننا لا نجد فى الفن الرومانسكى كله أثرًا باقيًا يقدم إلينا فكرة شاملة تماثل الفكرة التى يقدمها إلينا هذا العمل عن الوسائل التى لابد أنها كانت فى متناول يد الفن الدنيوى فى هذا العصر. وإن تأملنا لهذا العمل ليجعلنا نأسف بحق لفقدان الأعمال المماثلة التى لم يبذل فى سبيل حفظها ما بذل فى الفن الكنسى من العناية. فلسنا نعلم مدى اتساع نطاق إنتاج الفن الدنيوى، صحيح أنه لا يمكن أن يكون قريبًا من إنتاج الفن الكنسى، غير أنه كان، على الأقل فى العصر الرومانسكى المتأخر الذى تنتمى إليه نسجيات "بايو" المرسمة، أهم بلا شك مما يوحى لنا به العدد القليل من الأمثلة الباقية.

وأوضح دليل على صعوبة البحث فى الفن الدنيوى لهذه الفترة، على أساس ما تبقى لنا منه، هو الصورة الشخصية، التى تسير بتردد فى طريق وسط بين الفن الدينى والفن الدنيوى. فلم تكن الصورة الفردية، التى تؤكد الخصائص الشخصية للأنموذج، قد فهمت بعد. وهكذا لم تكن الصورة الشخصية فى الفن الرومانسكى إلا شكلاً آخر للتصوير التذكارى الرسمى، الذى نصادفه فى الصور الإهدائية للمخطوطات أو فى آثار المقابر بالكنائس. غير أن الصورة الإهدائية التى هى فى كثير من الأحيان تصوير للكاتب والمصور مثلما هى تصوير للشخص الذى كتب المخطوط بناء على طلبه أو اقتراحه[1]، تمهد الطريق، على الرغم من طابعها الرسمى الوقور، للصورة الذاتية، التى هى نوع فنى شخصى تمامًا، وإن كانت قد ظلت حتى ذلك

---

(1) J. Prochino : Das Schreiber – und Dedikationsbild in der deuteschen Buchmalerei, I, 1929, Passim.

العهـد تعـالج دون أى تأكيد للسـمات الفـردية للشـخص المصور. بل أن الصراع بين الأسـلوبين يظهـر بمزيد من الحدة فى الصور المنحوتة على المقابر. ففى الفن المسيحى المـتقدم لم يكـن شـخص المتوفى يظهـر على الإطلاق، أو لم يكن يظهر إلا فى صورة مقـيدة إلى أبعـد حـد، أمـا فـى مقابر العصر الرومانسكى فإنه يصبح الموضوع الرئيسـى للإنـتاج بأكملـه[1]. وهكذا فإن المجتمع الإقطاعى، الذى كان لا يزال يفكر من خلال المفاهـيم الطبقـية، ظل يقاوم الاهتمام بالخصائص الشخصية، ولكنه كان يؤكد بالفعل فكرة التصوير التذكارى الشخصى.

---

(1) G. Dehio, op. cit., p. 183 .

الفصل الثامن
الرومانتيكية
فى عصرِ فروسية البلاط

كان ظهور الأسلوب القوطى أهم تحول طرأ على تاريخ الفن الحديث بأسره. ففيه نجد أصل المبادئ الأسلوبية التى لا تزال سارية حتى يومنا هذا – كالإخلاص للطبيعة وعمق الشعور والحساسية والدنيوية. ولو قسنا فن العصور الوسطى المتقدمة بمعايير الشعور والتعبير هذه لما وجدناه متحجرًا ساذجًا فحسب – إذ أن الفن القوطى يبدو كذلك بالقياس إلى فن عصر النهضة – بل لبدا لنا أيضًا فجا مستقبحًا. فمنذ العصر القوطى وحده تعود إلينا مرة أخرى تلك الأعمال التى تتخذ فيها الأشكال والهيئات أبعادا سوية، وحركة طبيعية، وجمالاً بالمعنى الصحيح. وإذا كنا لا نستطيع حتى فى حالة هذه الأعمال، أن ننسى لحظة واحدة أنها تنتمى إلى عصر غابر، فإننا فى حالة البعض منها على الأقل نبدأ فى الشعور بلذة مباشرة لا ترجع إلى الثقافة أو إلى الشعور الدينى وحده. فماذا كانت، إذن، أسباب هذا التغير الحاسم فى الأسلوب؟ وكيف ظهر هذا الفهم الجديد للفن، الذى كان قريبًا كل القرب من فهمنا؟ وبأى التغيرات المادية والاقتصادية والاجتماعية يرتبط الأسلوب الجديد؟ من الواجب ألا نتوقع أن تكشف لنا الإجابة على هذه الأسئلة عن أى انقلاب مفاجئ، إذ أنه، على الرغم من ضخامة الفوارق التى تميز العصر القوطى ككل من العصور الوسطى المتقدمة، فإن هذا العصر يبدو فى البداية مجرد استمرار وتكملة لتلك الفترة الانتقالية فى القرن الحادى عشر، التى بدأ فيها تداعى النظام الاقتصادى والاجتماعى للإقطاع، والتوازن السكونى للفن والثقافة الرومانسكية. وعلى أية حال فإن هذا العصر قد شهد بداية الاقتصاد النقدى والتجارى، وأول مظاهر بعث البورجوازية والمهارة الحرفية الحضرية.

ولو تأملنا هذا التغير، لبدا لنا كأن الثورة الاقتصادية التى أدت فى العالم القديم إلى ظهور ثقافة المدن التجارية اليونانية سوف تتكرر هاهنا من جديد. والواقع أن الوجه الجديد لأوروبا الغربية أقرب شبهًا إلى اقتصاد المدن القديمة منه إلى عالم العصر الوسيط المتقدم. فهنا نجد مرة أخرى أن مركز الثقل فى الحياة الاجتماعية ينتقل من الريف إلى المدينة، وتصبح المدينة مرة أخرى مصدر كل حافز ونقطة تلاقى جميع وسائل الاتصال. وعلى حين أن الأديرة كانت فيما مضى هى النقاط الثابتة التى ينبغى أن تبنى عليها خطط أية رحلة، فقد أصبحت المدن الآن مرة أخرى هى المراكز التى يلتقى فيها الناس ويتصلون بعالم أوسع. والفارق الرئيسى بين مدن العصور الوسطى ودول المدن فى العصر اليونانى هو أن الأخيرة كانت مراكز للإدارة أساسًا، على حين أن الأولى كانت مراكز للتبادل التجارى وحده تقريبًا. ومن هنا فإن انحلال الأشكال السكونية القديمة للحياة كان أسرع وأعمق مما كان فى مجتمعات المدن فى العالم القديم.

وليس من السهل الإجابة عن السؤال عن السبب المباشر لهذا النمو فى المدن، أعنى السؤال عن أى العاملين سبق الآخر : التوسع فى الصناعات التحويلية وفى نشاط التجار، أم زيادة كمية النقد التى أدت إلى الانتقال نحو المدن. فمن الجائز أن السوق قد توسعت لأن الطاقة الشرائية للسكان زادت، وإن ارتفاع إيجارات الأرض فى ذلك الوقت يعلل زيادة عدد أصحاب الحرف اليدوية. كما أن من الجائز بنفس المقدار أن زيادة الإيجارات كانت نتيجة لمدن السوق الجديدة واحتياجاتها[1]. ولكن، أيًا كان المسار الفعلى للتطور، فإن التغير الحاسم من وجهة النظر الثقافية هو ظهور طائفتين مهنيتين جديدتين : هما الصناع artisans والتجار[2]. صحيح أنه كان هناك صناع وتجار من قبل، كما أن المزارع والقرى وضياع الأديرة وقصور الأساقفة – أى بالاختصار، مختلف الوحدات المنزلية – كانت تحتفظ بحرفييها الخصوصيين، بل أن بعض أهالى الريف كانوا يصنعون أدوات للسوق الحرة، وذلك منذ وقت مبكر جدًا. ومع ذلك فإن هذه الحرف الريفية

---

[1] Max Weber : Wirtschaftsgesh., 1923, p. 124 .

[2] K. Buecher, op. cit., p. 397 .

الضيقة النطاق لم تكن تصل إلى حد الإنتاج المنتظم، وإنما لم تكن تمارس عادة إلا فى الأوقات التى تكون فيها الأرض غير كافية لإعالة الأسرة[1]. ففى هذه المرحلة لم يكن تبادل السلع يتم إلا فى مناسبات متفرقة، وكان الناس يشترون ويبيعون كلما دعت الحاجة إلى ذلك، ولم يكن هناك تجار، أو لم يكن يوجد إلا قليل من التجار هنا وهناك للتجارة البعيدة المدى، ولم تكن توجد على أية حال جماعة محددة المعالم يمكن أن توصف بأنها طبقة تجار. فكان المنتجون أنفسهم يقومون عادة ببيع منتجاتهم. ولكنا نجد، منذ بداية القرن الثانى عشر، إلى جانب منتجى المواد الأولية، حرفيين يعيشون فى المدن، لم يكونوا مستقلين فحسب، وإنما كانوا يمارسون عملهم هذا بانتظام، وبالمثل نجد تجارا متخصصين يكونون جماعة مهنية خاصة بهم.

إن تعبير "الاقتصاد الحضرى"، بالمعنى الذى استخدمه "بوخر Buecher" فى نظريته عن المراحل الاقتصادية، يدل على نوع من الإنتاج يختلف عن الأنواع السابقة عليه فى كونه إنتاجًا للعميل — أى لسلع لا تستهلك فى الوحدة الاقتصادية التى تنتج فيها. وهو يتميز عن المرحلة التالية، مرحلة "الاقتصاد القومى"، بأن السلع تنتقل فيه مباشرة من الوحدة المنتجة إلى الوحدة المستهلكة، بحيث لا يخصص الإنتاج عادة للتخزين أو للسوق الحرة، وإنما يخصص للطلب المباشر لعملاء محددين يعرفهم المنتج شخصيًا. وهنا نجد أنفسنا فى أول مرحلة من مراحل فصل الإنتاج عن الاستهلاك، ولكنا لا نزال بعيدين كل البعد عن الطريقة التامة التجريد فى الإنتاج الحديث، وهى الطريقة التى يتعين فيها على السلع أن تمر بسلسلة كاملة من الأيدى قبل أن تصل إلى المستهلك. هذا الفارق فى المبدأ بين "الاقتصاد الحضرى" فى العصر الوسيط و"الاقتصاد القومى" الحديث يظل قائمًا، حتى عندما ننتقل من "النمط المثالى" للاقتصاد الحضرى عند بوخر إلى الوقائع التاريخية الفعلية. ذلك لأنه، على الرغم من أن الإنتاج الخالص الذى لا يهدف إلا إلى تلبية طلب محدد، لم يوجد بذاته أبدًا، فإن العلاقة بين الصانع الحرفى والمستهلك كانت فى

---

[1] Ibid., pp. 139 ff.

العصور الوسطى أوثق بكثير مما هى اليوم. فلم يكن المنتج يواجه بعد سوقا مجهولة تمامًا، وغير محددة على الإطلاق، كتلك التى أصبح يواجهها فيما بعد. وقد تجلت خصائص طريقة الإنتاج "الحضرية" هذه فى مظاهر معينة للفن الوسيط، هى من جهة حصول الفنان على مزيد من الاستقلال بالقياس إلى فنان العصر الرومانسكى، ولكنها تتجلى من جهة أخرى فى غياب تام لتلك الظاهرة الحديثة — ظاهرة الفنان الذى لا يلقى تقديرًا، والذى يعمل فى فراغ تام من الاغتراب عن الجمهور والابتعاد عن عالم الواقع.

ولقد كان التاجر هو الذى تحمل وحده تقريبًا مخاطرة رأس المال، التى هى السمة المميزة لكل إنتاج مخصص للتخزين، فى مقابل الإنتاج المخصص للطلب، ومن هنا كان التاجر أكثر اعتمادًا من الصانع الحرفى على تقلبات السوق التى لا يمكن التنبؤ بها. والواقع أن التاجر، فى هذه المرحلة المتقدمة، هو الذى يمثل روح الاقتصاد النقدى ويستبق نوع المجتمع الجديد الذى سيظهر فيما بعد، أعنى المجتمع القائم على الربح وجمع المال. وبفضله ظهر نوع جديد من الثروة، هو رأس المال التجارى المتحرك، إلى جانب الملكية الزراعية التى كانت حتى ذلك الحين هى النوع الوحيد الذى يعتد به من أنواع الملكية . فقبل ذلك كان المخزون من المعادن النفيسة يوضع كله تقريبًا على صورة أدوات مفيدة، ولاسيما الكئوس والأطباق الذهبية والفضية. وكانت الكمية الصغيرة من العملة الموجودة تكاد تكون كلها فى حوزة الكنيسة، ولم تكن تتداول، إذ لم يكن أحد يفكر فى الانتفاع منها على أى نحو. ولقد كانت الأديرة التى استبقت إدارة الأعمال الرشيدة الحديثة تفرض بالفعل أموالاً لقاء فائدة باهظة[1]، ولكنها لم تكن تفعل ذلك إلا عندما تدعو الظروف إليه. ولم يكن رأس المال التمويلى financial capital إذا جاز استخدام هذا اللفظ على الإطلاق عند الحديث عن العصور الوسطى المتقدمة، يستغل على الإطلاق. ولكن عندما أتت التجارة فى هذا العصر، حركت رأس المال الميت العقيم هذا مرة أخرى. فلم تقتصر على جعل المال وسيلة عامة للتبادل والدفع، أو أفضل صور الملكية فى

(1) R. Genestal : Le Rôle des monastères comme ètablissements de credit, 1901 .

نظـر الناس، وإنما جعلته "يعمل"، أى جعلته مرة أخرى منتجًا عن طريق استخدامه مـن أجـل الحصـول عـلى المـواد والأدوات ومن أجل تخزين كميات منها للمضاربة، وكذلـك اسـتخدامه أساسًا للائتمان والمعاملات المصرفية. كل ذلك أدى إلى ظهور أولى العلامـات المميزة للنظرة الرأسمالية إلى الحياة[1]. فمرونة هذا النوع من الملكية وسهولة تـبادلـه وتدبـيره وتخزينه، حررت الأفراد على نحو متزايد من بيئتهم الأصلية، ومن الموطـن الاجـتماعى الذى ولدوا فيه. وازدادت سهولة ارتقائهم من طبقة اجتماعية إلى أخرى، كما أصبحوا يجدون لذة متزايدة فى التأثير على أقرانهم بطريقتهم الشخصية فـى الـتفكير والشعور. فالنقود، التى أتاحت قياس القيم وتبادلها وتجريدها، صبغت الملكـية بصـبغة لا شخصـية محـايدة، وجعلـت الانـتماء إلى مخـتلف الجماعـات الاجتماعـية مـتوقفًا عـلى عـامل مجـرد، لا شخصى، دائم التغير، هو امتلاك المقدار الـلازم مـن رأس المـال. وهكـذا فإنهـا ألغت، من حيث المبدأ، الحدود الجامدة التى تفصـل بـين الطـبقات الاجتماعية المقفلة. وبمجرد أن تتفاوت المكانة الاجتماعية تبعًا لكمـية المـال الـتى يمـتلكها المـرء، فـإن الـناس يـنحدرون إلى مسـتوى المتنافسـين الاقتصـاديين فحسب. ولما كان اكتساب هذا النوع من الملكية راجعًا إلى مواهب فردية إلى حد بعيد، هى مواهب الذكاء والحس التجارى والصرامة والقدرة على تكوين نظرة شـاملة، لا إلى المولـد أو الطـبقة أو الامتـيازات، فـإن الفـرد أصـبح يستطيع اكتساب مكانـة يصنعها بنفسـه، على حين تضاءلت قيمة الانتماء إلى جماعة اجتماعية معينة. ومجمـل القـول أن المـزايا العقلـية أصـبحت مصـدر المكانـة، بدلاً من المزايا اللاعقلية للمولد والحسب.

ولقـد كـان الاقتصـاد النقدى فى المدن يهدد النظام الاقتصادى الإقطاعى كله بالـزوال. ذلـك لأن الـزراعة الإقطاعية كانت، كما رأينا، اقتصادا بلا مخرج، يقتصر عـلى إنـتاج مـا يلـزم لاستخدامه الخاص، مادامت منتجاته غير قابلة للبيع. ولكن، بمجـرد أن ظهـر الإنـتاج الفـائض، بعثـت حـياة جديـدة فى هذا الاقتصاد التقليدى

---

[1] قارن، فيما يتعلق بالجزء التالى، كتاب:
Georg Simmel : Philosophie des Geldes, 1900, Passim, and E. Troeltsch : Sozeiallehren, p. 244 .

القاصر القانع. وأخذ المنتجون يبحثون عن طرق إنتاج أكثر فعالية وترشيدًا، وبذلت كل الجهود من أجل إنتاج أكثر مما يلزم للاستهلاك المحلى. ولما كان نصيب مالك الأرض من الإنتاج محددًا بدقة، إلى حد ما، بحكم التقاليد والعادات، فإن المكاسب الجديدة ذهبت أول الأمر إلى الفلاحين. غير أن حاجة المالك زادت، ليس فقط بسبب ارتفاع الأسعار الناتج حتمًا عن توسع التجارة، بل أيضًا بسبب إغراءات الكماليات العديدة الباهظة التى أخذت تبتكر بصورة متزايدة. وبالفعل حدث بعد القرن الحادى عشر ارتفاع هائل فى مستويات المعيشة، وطرأ تحسن هائل على أذواق الناس فى أمور كالملبس والمسكن والدروع. فلم يعودوا يكتفون بما هو بسيط نافع، وإنما أصبحوا يشترطون أن تكون كل قطعة من الأثاث أو الملبس شيئًا له قيمته. وقد أحست طبقة النبلاء من ملاك الأرض بالغبن فى ظل هذه الأوضاع، نتيجة لثبات دخلها، وكان المخرج الوحيد الذى تصوروه عندئذ هو استغلال الأجزاء غير المزروعة من ضياعهم. وهكذا سعوا إلى تأجير أية أرض فى متناول أيديهم، ومن بينها الأرض التى ربما كانت قد تركت دون زراعة نتيجة لهروب فلاحيها، وحولوا الخدمات السابقة التى كانت تدفع عينا إلى مدفوعات نقدية – وذلك لأنهم كانوا فى حاجة إلى المال قبل كل شىء، ولأنهم أدركوا بالتدريج أن عمل رقيق الأرض serfs فى أراضيهم لا يمكنه الصمود فى المنافسة أمام الأساليب الجديدة المستخدمة فى عهد بدا فيه ترشيد الإنتاج. وأخذ الإقطاعيون يزدادون بالتدريج اقتناعًا بأن العامل الحر يقوم بعمل يفوق بكثير ذلك الذى يقوم به رقيق الأرض، وأن الناس يفضلون عبئًا أثقل، ولكنه محدد بدقة، على عبء أخف، ولكنه غير محدد[1]. ولا ننس أنهم انتفعوا بقدر الإمكان من وضعهم الحرج هذا : إذ أن تحريرهم لرقيق الأرض يضمن لهم الحصول على مستأجرين يجلبون لهم عائدًا يفوق ما يجلبه هؤلاء الأرقاء، فضلاً عن أنهم كانوا يحصلون على مبلغ نقدى غير قليل لقاء تحرير كل واحد منهم. ومع ذلك فإنهم كانوا فى كثير من الأحيان يخفقون فى تدبير أمورهم، وكانوا يضطرون. من أجل مجاراة العصر، إلى أخذ قرض بعد الآخر، بل أنهم كانوا آخر الأمر يبيعون أجزاء من ضياعهم لسكان المدن الأغنياء المتلهفين.

---

(1) Alfred Rambaud : Hist. De la civ. Fraç., I, 1885, p. 259 .

وكـان الهـدف الأول الـذى يـأمل البورجوازى فى تحقيقه من الحصول على ملكـية الأرض هـذه هـو دعم مركزه الاجتماعى الذى كان لا يزال مزعزعًا إلى حد ما. فملكـية الأرض كانـت فـى نظـره جسـرًا يوصل إلى المستويات العليا للمجتمع، إذ أن الـتاجر أو الصـانع الحرفى الذى ترك الأرض كان لا يزال فى ذلك العصر يمثل نوعًا مـن المشـكلة. فهـو يقـف فى موقع معين بين طبقة النبلاء وطبقة الفلاحين، وهو حر كالنبـيل ولكـنه شعبى الأصل كأحط الخدم. بل إنه كان، على الرغم من كل تحرره، يعـد بمعـنى ما منزلة أقل من منزلة الفلاح، إذ كان الناس ينظرون إليه على أنه على نحـو ما، شخص منبوذ لا جذور له[1]. لقد كان يعيش فى عصر ينظر فيه إلى العلاقة الشخصـية بـالأرض عـلى أنهـا المـبرر الوحـيد لوجود الإنسان، ومع ذلك كان يسكن أرضًـا لا تنـتمى إليه، ولا يفلحها، ويتعين عليه أن يكون على استعداد لمغادرتها فى أى وقـت. وكان له نصيب فى امتيازات لم يكن يتمتع بها من قبل إلا النبلاء، ولكن كان عليه أن يشتريها بالمال. وهو مستقل فى الأمور المادية، بل لقد كان فى كثير من الأحـيان أغـنى من النبلاء أنفسهم، غير أنه لم يكن يعرف كيف يستخدم ثروته وفقًا لمقتضـيات طـريقة الحـياة الأرسـتقراطية — فهـو فى الواقع "محدث نعمة". ولما كان محـتقرًا ومحسـودًا مـن الـنبلاء والفلاحـين معًـا، فقـد احتاج إلى وقت طويل قبل أن يـنجح فـى الـتخلص مـن هذا الوضع السىء. ومع ذلك فإن البورجوازية فى المدن لم تعـد فـى القـرن الثالـث عشـر طـبقة اجتماعـية منبوذة على الإطلاق، وإن لم تكن قد اكتسـبت بعـد احترامًـا كـاملاً. فمـنذ ذلـك الوقـت أصبحـت تحتل، بوصفها "جبهة ثالـثة"، مركز الصدارة فى التاريخ الحديث، وأخذت تطبع الحضارة الغربية بطابعها المميز. ولم تحـدث تغيرات هامة فى بناء المجتمع الغربى فيما بين دعم البورجوازية بوصـفها طـبقة ونهايـة "الـنظام القديم"[2]، غير إن كل التغيرات التى حدثت بالفعل خلال هذه الفترة ترجع إلى البورجوازية.

---

(1) H. Pirenne : Medieval Cities, 1925, p. 229 .

(2) Cf. Charles Seignobos : Essai d'une hist. Comparée des Peuples d'Europe, 1938, p. 152 – H. Pirebbe : Med. Cities, p. 200.

ملحوظة للمترجم : المقصود "بالنظام القديم Ancien régime" نظام الملكية والأرستقراطية الذى قضت عليه الثورة الفرنسية. (المترجم)

ولقد كانت النتيجة المباشرة لظهور اقتصاد حضرى، تجارى، كما رأينا من قبل، هي الاتجاه إلى إزالة الفوارق الاجتماعية القديمة. غير أن المال سرعان ما خلق صراعات جديدة. فقد استخدم فى البداية جسرا يوصل بين الجماعات التى يفرق بينها الأصل العائلى، ولكنه أصبح فيما بعد وسيلة للتمايز الاجتماعى، وأحدث انقسامات طبقية داخل البورجوازية التى كانت فى الأصل متضامنة. وأخذت الصراعات الطبقية التى نشأت على هذا النحو تطغى على الفوارق فى الأوضاع القديمة أو تتداخل معها أو تزيدها اشتعالاً. وأصبح كل من يقومون بنفس المهنة أو يحوزون نفس النوع من الملكية - أى كل الفرسان، ورجال الدين، والفلاحين، والتجار، والصناع، وكذلك كل التجار الأغنياء والفقراء، وملاك الورش الكبيرة والصغيرة، والصناع الكبار المستقلون والعمال التابعون لهم - أصبحوا ينظرون إلى بعضهم البعض على أنهم متساوون فى المولد، ولكنهم متنافسون بحيث لا يمكن التوفيق بينهم. واتضح بالتدريج أن هذه الصراعات الطبقية أقوى الفوارق القديمة فى المكانة الاجتماعية، وانتهى الأمر بالمجتمع بأسره إلى أن تحول إلى حالة من الفوران، فأصبحت الحدود الاجتماعية السابقة مائعة، أما الحدود الجديدة فكانت قاطعة بحق، ولكنها كانت دائمة التحول. وظهرت فئة جديدة شقت طريقها بين طبقة النبلاء والفلاحين غير الأحرار، استمدت أعضاءها من كلتا الطبقتين. وأصبحت الهوة بين الأحرار وغير الأحرار أضيق مما كانت من قبل، فقد تحول جزء من رقيق الأرض إلى مستأجرين، وفر جزء آخر إلى المدن، حيث أصبحوا عمالاً أجيرين أحرارًا. وأصبح فى استطاعتهم، لأول مرة، أن يتصرفوا بحرية فى عملهم ويوقعوا عقودا بالعمل[1]. وأدى إدخال نظام الدفع نقدا بدلاً من الطريقة السابقة فى الدفع عينًا إلى ظهور حريات جديدة لم يكن يحلم بها أحد. فقد أصبح فى استطاعة العامل أن ينفق أجره على النحو الذى يشاء، وهو كسب كان خليقًا بأن يزيد من تقديره لذاته. وفضلاً عن ذلك أصبح الحصول على وقت الفراغ أيسر بالنسبة إلى العامل من

---

[1] P. Boissonade, op. cit., op. 311 .

ذى قبل، كما أصبح فى إمكانه أن يقضى وقت فراغه كما يشاء[1]. وكانت لهذا كله آثار ثقافية هائلة، وإن كان التأثير المباشر للعنصر البورجوازى الجديد فى ثقافة العصر قد ظهر متدرجًا، ولم يظهر دفعة واحدة فى جميع الميادين. فقد ظل الشعر يخاطب الطبقات العليا أساسًا، إذا استثنينا أنماطا أدبية معينة، كالنوع المسمى fabliau[*] مثلاً. ولقد كان هناك كثير من الشعراء المنتمين إلى أصل بورجوازى فى بلاط القصور المختلفة، ولكنهم كانوا فى عمومهم ناطقين باسم الذوق الأرستقراطى ومدافعين عنه. ولم يكن للفرد البورجوازى قيمة يعتد بها، بوصفه عميلاً يشترى أعمال الفن البصرى ، غير أن إنتاج هذه الأعمال أصبح الآن كله تقريبًا فى أيدى فنانين وصناع بورجوازيين، على حين أن البورجوازيين، بوصفهم "جمهورًا"، أصبح لهم - من خلال الشركات الموجودة فى المدن - تأثير هام فى الفن، لاسيما فى شكل الكنائس والأبنية الأثرية فى المدن.

إن فن الكاتدرائيات القوطية، على عكس الفن الرومانسكى الذى كان فنا أرستقراطيًا مرتبطًا بالأديرة، كان فنًا حضريًا، بورجوازيًا، بمعنى أن أفرادا علمانيين أصبح لهم دور متزايد فى تشييد الكاتدرائيات الكبيرة، على حين أن تأثير رجال الدين فى الفن أخذ يتناقص بنفس المقدار[2]، وكان حضريًا وبورجوازيًا لأن تشييد هذه الكنائس لا يتصور من غير ثراء المدن، إذ أن تكاليفها تتجاوز بكثير ما فى متناول أى رجل دين منفرد من الوسائل. ولم يكن فن الكاتدرائيات هو وحده الذى ظهر فيه تأثير النظرة البورجوازية إلى الحياة، بل إن ثقافة عصر الفروسية كانت إلى حد ما تحتل موقعًا وسطا بين الاتجاه الإقطاعى القديم إلى تأكيد التفاوت فى المراتب، وبين النظرة البورجوازية هو اصطباغ الثقافة بالصبغة الدنيوية. فلم يعد الفن لغة خاصة لفئة محدودة من الواصلين، وإنما أصبح طريقة فى التعبير تكاد تكون مفهومة للجميع. ولم تعد المسيحية ذاتها عقيدة للقساوسة، وإنما تحولت بالتدريج،

---

(1) **W. Cunningham : Essay on Western Civ. In its Exon. Aspects (Ancient Times) 1911, p. 74.**

(*) أقصوصة منظومة قصيرة من النوع الذى كان يؤلفه الشعراء الجوالون فى العصور الوسطى، وهى موجهة أساسًا إلى الطبقات الدنيا، وكانت تتميز بخشونة أسلوبها وصراحته ولاسيما فى حديثها عن المرأة.

(2) **Albert Hauch : Kirchengesch. Deutschlands, IV, 1913, pp. 569 - 70.**

وبصـورة أوضـح، إلى عقـيدة جماهيريـة، وأخـذ الاهتمام ينصب على تأكيد مضمونها الأخلاقـى عـلى حسـاب الشـعائر والتعالـيم الثابـتة[1]، وأصـبحت مصطبغة بالصبغة الإنسـانية العاطفـية. وإنا لنجد تعبيرا عن الشعور الدينى الجديد المميز لذلك العصر، والـذى كـان أكـثر تحـررًا وتعمقًـا فـى بـاطن الـنفس، فـى ذلـك التسامح الجديد مع "الوثنى النبيل" وهو من التأثيرات القليلة المؤكدة للحروب الصليبية.

فاصـطباغ الـثقافة بالصـبغة الدنـيوية يرجع أساسًا إلى وجود المدينة بوصفها مركـزًا للـتجارة. ذلك لأن هذه المراكز،التى كان الناس يتوافدون عليها من كل حدب وصـوب، والـتى كـان الـتجار، مـن أقالـيم نائـية، ومـن بلـدان قصـية فـى كثير من الأحـيان، يتـبادلون فيها السلع – والأفكار أيضًا بلا شك – لابد أنها كانت مسرحًا لتـبادل روحـى لم يكـن للعصـور الوسطى المتقدمة أى عهد به. وأدت التجارة الدولية أيضًـا إلى ثـورة فـى التـبادل التجارى للأعمال الفنية[2]. فمن قبل كانت هذه الأعمال الـتى تـتألف أساسًـا مـن مخطوطات مصورة ومنتجات الصنعة اليدوية، لا تتداول إلا عـلى صـورة هدايـا تقـدم فـى المناسـبات، أو تلبـية لطلـبات محـددة تقـدم إلى صناع معيـنين. صحيح أن الأعمال الفنية كانت تنتقل أحيانًا من بلد إلى آخر نتيجة لمجرد السـرقة، كمـا حـدث مـثلاً عندما انتزع شرلمان أعمدة وقطعًا أخرى من مبان موجودة فـى رافيـنا Ravenna وحمـلها إلى أكس لاشابل. ولكن بعد نهاية القرن الثانى عشر قامـت تجـارة منـتظمة إلى حـد مـا فـى الأعمـال الفنـية بـين الشرق والغرب والشمال والجنوب – وإن كان الفن فى حالة أوروبا الشمالية قد ظل مستوردًا فى كل الأحيان تقريـبًا. ففـى جمـيع مـيادين الحياة نلمس اتجاهًا عالميًا، دوليًا، شاملاً، فى التعامل بـدلاً مـن الاتجـاه الإقلـيمى القديـم. وكان جزء كبير من السكان فى تنقل دائم، على عكـس الاسـتقرار الـذى كـان مسـتتبا فـى العصـور الوسطى المتقدمة، فالفرسان كانوا يشـتركون فـى الحـروب الصليبية، أو يحجون إلى الأماكن المقدسة، والتجار يسافرون مـن مديـنة إلى أخـرى، والفلاحـون يتركـون أرضـهم، والفنانون والصناع يتنقلون من

---

[1] Giocchino Volpe : "Eretici e moti ereticali del XI sec. Nei loro motivi e riferimenti sociali," Il Rinnovamento, I, 1, 1907, p. 666.

[2] قارن، فيما يتعلق بالجزء التالى، كتاب :
J. Buehler , op. cit., p. 228 .

عمارة إلى أخرى، والمعلمون والعلماء من جامعة إلى أخرى — وظهر بين العلماء الجوالين اتجاه أشبه بالنزعة الرومانتيكية عند البوهيميين الرحل.

ومن الحقائق المعروفة أن الاتصال بين شعوب ذات تراث وتقاليد مختلفة يترتب عليه عادة إضعاف للمعتقدات ومظاهر التعصب التقليدية، وفضلاً عن ذلك فإن نوع التعليم الذى يحتاج إليه التاجر من شأنه أن يؤدى حتمًا إلى تحرره التدريجي من وصاية الكنيسة. صحيح أن معرفة القراءة والكتابة والحساب، وهى المعرفة التى لا غناء عنها من أجل ممارسة التجارة، كانت تلقن فى البداية على الأقل بواسطة القساوسة، ومع ذلك لم يكن لها ارتباط حقيقى بالموضوعات التقليدية فى التعليم الكنسى، كالنحو والبلاغة. وأغلب الظن أيضًا أن التجارة الخارجية كانت تقتضى إلمامًا ببعض اللغات، ولكن ليس باللغة اللاتينية. وترتب على ذلك أن اللهجة العامية فى كل مكان شقت طريقها إلى المدارس العلمانية، التى أصبحت توجد، منذ القرن الثاني عشر، فى كل مدينة كبيرة[1]. غير أن التعليم باللغات المحلية كان يعنى القضاء على احتكار رجال الدين للتعليم، وصبغ الثقافة بصبغة علمانية، وبالفعل نجد منذ القرن الثالث عشر أشخاصًا مثقفين من غير رجال الدين لا يعرفون اللاتينية[2].

إن التغير الذى طرأ على البناء الاجتماعى فى القرن الثانى عشر يرجع، آخر الأمر، إلى زيادة أهمية التجمعات المبنية على أساس المهن وحلولها محل التجمعات الأخرى. ولنلاحظ أن الفرسان كانوا فى الأصل جماعة مهنية، وإن كانوا قد تحولوا فيما بعد إلى جماعة وراثية. فهم لم يكونوا فى مبدأ الأمر إلا طبقة من الجنود المحترفين، مستمدة من عناصر شديدة التباين فى المجتمع. وكان الأمراء وأصحاب الألقاب الرفيعة، كالبارون والكونت، وكذلك ملاك الأرض الكبار، كانوا فيما سبق محاربين، ومنحوا ضياعهم على أنها قبل كل شيء مكافأة لقاء خدمات فعلية أدوها فى الحرب. غير أن الالتزامات التى كانت مرتبطة بهذه المنح فى الأصل

---

[1] H. Pirenne : Hist. Of Europe, p. 238 – Med. Cities, p. 240.

[2] J.W. Thompson : The Literacy of the Laity in the Middle ages, 1939, p. 133.

أخـذت تفقـد قوتها بالتدريج، وأصبح عدد اللوردات فى طبقة النبلاء القديمة، الذين كـانوا متمرسـين فـى فـن الحـرب بحـق، أقـل مـن أن يفـى بمقتضـيات الحـروب والمنازعات الـتى كانـت مسـتمرة بـلا انقطاع فى ذلك الوقت — ولعله كان بمثل هذه القلـة عـلى الـدوام. وكـان عـلى كـل مـن يـريد أن يشن حربًا (ومن ذا الذى لم يكن يـريد؟!) أن يـزود نفسـه بقـوة أكبر عددًا وأشد إخلاصًا من القوات المجندة القديمة. وهـذه هـى علـة اتسـاع نطـاق نظـام الفروسـية، إذ كان الفرسان يستمدون أساسًا من صفوف مسـتخدمى الضياع الريفية (ministriales) . فقد كانت هيئة الحاشية عند أى مـالك كـبير تشـمل وكـلاء الدائرة، ونظار الزراعة، والموظفين الداخليين، ورؤساء الـورش المخـتلفة، وأفـراد الحـرس الخـاص والخفـر، وكـان من بين هؤلاء الأخيرين المـرافقون الشخصـيون والوصـفاء والخـدم. وقـد اسـتمد معظـم الحـراس من هذه الفئة الأخـيرة مـن المسـتخدمين، ومن هنا كان أصلهم وضيعًا. ولا شك فى أنه كانت هناك فـئة حرة من الفرسان، لا يستمد أفرادها من الحاشية، وإنما تتألف من سلالة الطبقة العسـكرية القديمـة، الـتى لم يـتلق أفـرادها أية منح زراعية، أو انحدروا إلى مستوى الجـند المـأجورين فحسـب. ومـع ذلـك فقـد كان أفراد الحاشية يؤلفون مالا يقل عن ثلاثـة أربـاع العـدد الكامل[1]، ولم يكن الأحرار الباقون يتميزون عنهم بوضوح، إذ لم يكـن هـناك، قـبل منح هؤلاء المستخدمين ألقاب النبلاء، أى وعى "فروسى" جماعى بـين المحـاربين، سـواء أكـانوا من الأحرار أم من غير الأحرار . ففى تلك الأيام كان التميـيز القاطع الوحيد هو التمييز بين ملاك الأرض والفلاحين، والأغنياء و"الفقراء"، ولم يكـن معـيار النـبل هـو أيـة حقـوق قانونية ملموسة، وإنما كان فى طريقة الحياة النبـيلة فحسب[2]. وفى هذه الناحية الأخيرة لم يكن هناك فارق بين الجنود الأحرار وغـير الأحـرار، الذيـن يسـيرون وراء واحـد مـن كـبار النبلاء إلى ميدان القتال. فقبل تكوين طوائف الفرسان كانوا جميعًا يعدون خدمًا له فحسب.

---

(1) Hans Naumann : Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums, 1938.

وفيما يتعلق بالفارق بين وضع الألمان ووضع الفرنسيين فى هذا الصدد، انظر كتاب :

Louis Reynaud : Les Origines de l'influence franc. En Allemagne, 1913, pp. 167 ff.

(2) Marc Bloch : "La Ministérialité en France et en Allemagne", Revue hist. De droit franc. et étranger, 1928, p. 80 .

ولقد كان الأمراء وغيرهم من كبار اللوردات يحتاجون إلى محاربين يركبون الخيل، وإلى تابعين مخلصين، وما دام الاقتصاد النقدى لم يكن قد ظهر بعد، فلم يكن من الممكن مكافأتهم إلا بمنحهم قطعًا من الأرض. وكان الأمراء وكبار الملاك معًا على استعداد للتنازل عن كل ما يمكنهم الاستغناء عنه من ضياعهم من أجل زيادة عدد تابعيهم. وقد بدأ منح هذه الأراضى لقاء الخدمات العسكرية فى القرن الحادى عشر، وبحلول القرن الثانى عشر كان لهم التابعين من أفراد الحاشية قد أشبع تقريبًا. وكان امتلاك المستخدم فى الحاشية لضيعة خاصة به، هو أول خطوة فى الطريق نحو الانتماء إلى طبقة النبلاء. والواقع أن العملية المعروفة التى تكونت بها طبقات النبلاء تتكرر فى نمط عام. فالمحاربون يتلقون ضياعًا زراعية لقاء ما أدوه وسيؤدونه من الخدمات وهم فى البداية لا يستطيعون بالطبع أن يتصرفوا فى هذه الأرض كما يشاءون[1]، ولكن هذه المنح تصبح فيما بعد وراثية، ويصبح ملاكها مستقلين عن سادتهم. وعندما تصبح المنح وراثية، تتحول فئة مهنية من أفراد الحاشية إلى طبقة وراثية من النبلاء. ولكن حتى بعد حصولهم على ألقاب النبلاء يظلون نبلاء من الطبقة الثانية – أى نبلاء صغار يتملكهم شعور عميق بالمذلة نحو النبلاء الكبار. وهم لا يعدون أنفسهم بأية حال أندادًا لسادتهم – على عكس الحال عند أفراد طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة، الذين كانوا جميعًا ممن يمكن أن يطالبوا بالعرش، وكانوا يشكلون تهديدًا دائمًا للأمراء. وأقصى ما كان يفعله الفرسان هو أن يغيروا الجانب الذى يبدون الولاء له، إذا ما بدا أن هناك مكافأة أعظم تنتظرهم. والواقع أن افتقارهم إلى الولاء فى النظام الأخلاقى لطبقة الفرسان.

ولقد كان أكبر تجديد اجتماعى فى ذلك العصر هو تفتح صفوف طبقة النبلاء على هذا النحو، وقبول عضو الحاشية العادى بضيعته الصغيرة فى نفس فئة الفرسان التى يكونها سيده الغنى القوى. فخادم الأمس، الذى كان فى مرتبة اجتماعية أدنى من مرتبة الفلاح الحر، أصبح الآن من النبلاء، وانتقل من زمرة من كانوا بلا حقوق، إلى ذلك الطرف الآخر الذى تتعلق به الآمال فى العصور الوسطى،

---

[1] Viktor Ernst : Mittelfreie, 1920, p. 40 .

أعنى فئة الطبقات المميزة. ولو نظرنا إلى ظهور طبقة الفرسان من هذه الزاوية، لوجدنا فيها مجرد مثال آخر لزيادة المرونة والحركة الاجتماعية، ولنفس الرغبة فى الصعود، التى أدت بدورها إلى تحويل أرقاء الأرض إلى بورجوازيين، وغير الأحرار إلى عمال أحرار أو مستأجرين مستقلين.

فإذا كانت الأغلبية الساحقة من الفرسان قد استمدت من أفراد الحاشية والأتباع، كما هو واضح بالفعل، فإن للمرء أن يتوقع أن يصطبغ الطابع العام لحياة الفرسان وثقافتهم، من حيث هم طبقة، بنظرتهم الخاصة إلى الحياة[1]. ومع ذلك فقد ظهر منذ بداية القرن الثالث عشر اتجاه لدى الفرسان إلى أن يصبحوا جماعة مقفلة لا يعود من الممكن للآخرين أن ينفذوا إليها. فلم يعد فى وسع أحد أن يصبح من الفرسان إلا أبناء الفرسان. ولم يعد يكفى المرء لكى يصبح نبيلا أن يقبل منحة من الأرض أو أن يكون له مستوى مرتفع فى الحياة، وإنما أصبح من الضرورى توافر شروط صارمة، والإنعام بلقب الفروسية فى طقوس محددة[2]. وأصبح الانتماء إلى طبقة النبلاء مرة أخرى أمرًا تحول دونه موانع وعقبات، ومن المعقول أن نفترض أن الفرسان الذين منحوا اللقب حديثًا كانوا أحرص الجميع على انعزالية طبقتهم. وأيًا كان الأمر، فإن تحول الفرسان إلى طبقة وراثية مقفلة كان هو اللحظة الحاسمة فى تاريخ طبقة النبلاء فى العصر الوسيط، وكان بلا شك أكثر اللحظات حسما فى تاريخ نظام الفروسية. فمنذ ذلك الحين أصبح الفرسان الجدد جزءا لا يتجزأ من طبقة النبلاء، بل أصبحوا فى واقع الأمر يمثلون الأغلبية الساحقة فى هذه الطبقة. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل أن الفرسان هم الذين أصبحوا يحددون المثل الأعلى الفروسى للنبلاء، ويرسمون خطوط أيديولوجيتهم المبنية على أساس الوعى الطبقى. فمبادئ طريقة حياة النبلاء، وأخلاق النبلاء، قد أخذت تتخذ فى الحين الشكل الواضح الصارم الذى نعرفه من خلال شعر الملاحم والشعر الغنائى فى عصر الفروسية. وكثيرًا ما يحدث أن يكون الأفراد الجدد فى جماعة مميزة أكثر صرامة فى

(1) Paul Kluckhohn : "Ministerialitaet und Ritterdichtung", Zeitschr f. Deutsches Altertum, vol. 52, p. 1910, p. 137 .
(2) Marc Bloch : La Société féodale, II, 1940, p. 49.

موقفهم من المسائل المتعلقة بقواعد السلوك الطبقي من أولئك الذين ينتمون إلى هذه الطبقة بحكم مولدهم، إذ أن وعيهم بالأفكار التي تربط أفراد الجماعة الخاصة سويًا، والتي تميزها عن الجماعات الأخرى، أوضح من وعي أولئك الذين نشأوا في ظل هذه الأفكار. وهذه سمة معروفة من سمات التاريخ الاجتماعي، طالما تكررت: إذ أن الشخص "المحدث" يميل دائمًا إلى المبالغة في تعويض شعوره بالنقص، وإلى تأكيد الصفات الأخلاقية اللازمة للامتيازات التي يستمتع بها. وفي الحالة التي نحن بصددها أيضًا نجد أن الفرسان الذين ظهروا من بين صفوف أفراد الحاشية كانوا أشد صرامة وتعصبًا في أمور الشرف من أرستقراطيي المولد القدماء. ذلك لأن الأمر الذي كان يبدو للآخرين أمرًا مسلمًا به، وشيئًا لا يكاد يكون من الممكن أن يختلف عما هو عليه، يبدو مشكلة، وإنجازا يحتاج تحقيقه إلى جهد في نظر من اكتسب حديثًا لقب النبيل. وأصبح الشعور بالانتماء إلى الطبقة الحاكمة، وهو الشعور الذي لم يكن لطبقة النبلاء القديمة وعي به، تجربة جديدة هائلة في نظرهم[1]. وفي تلك الأمور التي يسلك فيها القديم بالسليقة ولا يباهي بشيء في سلوكه هذا، يجد الفارس نفسه إزاء مهمة عسيرة بوجه خاص، ويجد أمامه فرصة للسلوك البطولي، ويشعر بالحاجة إلى تجاوز ذاته — بل إلى أن يفعل شيئًا غير مألوف وغير طبيعي. وفي المسائل التي لا يحرص فيها "السيد الكريم الأصل" على أن يتميز عن سائر الناس، نجد الفارس الجديد يطلب إلى أشباهه أن يحرصوا، بأي ثمن، على الظهور بمظهر مختلف عن سائر البشر العاديين. وهكذا كانت المثالية الرومانتيكية، والنزعة البطولية المتعمدة المبالغ فيها لدى الفرسان، مثالية وبطولية غير أصيلة، ترجع قبل كل شيء إلى الطموح والتعمد الذي حرصت به طبقة النبلاء الجديدة هذه على إظهار الأفكار المتعلقة بشرفها الخاص. ولم تكن حماستها إلا علامة ضعف وعدم ثقة بالنفس، وهي صفات لم تكن طبقة النبلاء القديمة تعاني منها طالما ظلت بمنأى عن تأثير الصحبة الجديدة، غير المستقرة، للفرسان. وأوضح مظهر لعدم الاستقرار هذا هو موقفها المذبذب من الأشكال التقليدية لحياة النبلاء. فهي من ناحية تتمسك بسطحيات

[1] Alfred v. Martin : "Kultursoziologie des Mittelalters", Hand- Woerterbuch d. Soziologie, edit. By A. Vierkandt, 1931, p. 379 – J. Buchler, op. cit., p. 101 .

أسلوب الحياة الأرستقراطي وتبالغ في رسمياته، ولكنها من جهة أخرى تعلي من قدر النبل الباطن للنفس فوق النبل الخارجي والشكلي المحض للميلاد وطريقة السلوك. أي أن وعيها بمركزها الثانوي جعلها تبالغ في قيمة الشكليات المحضة، ولكن أدركها أيضًا أن لديها قدرات لا تقل عن قدرات الأرستقراطية القديمة، وربما كانت أعظم منها، جعلها تنتقص في الوقت ذاته من قدر هذه الشكليات، وتقلل من قيمة النسب العريق في ذاته.

كذلك فإن إعلان نبل الخلق فوق نبل الأصل كان أيضًا مظهرًا من مظاهر اصطباغ طبقة المحاربين الإقطاعية القديمة بصبغة مسيحية كاملة – وهو حصيلة تطور طويل بدأ من أيام المحارب الفظ المحترف في عصر الهجرات، وانتهى إلى فرسان الله في العصور الوسطى المتأخرة. وقد شجعت الكنيسة تكوين طبقة الفرسان النبلاء الجديدة بكل ما في متناول أيديها من الوسائل، ودعمت مركزها الاجتماعي بنوع من التبريك، وكلفتها بحماية الضعفاء والمظلومين، واعترفت بها بوصفها جيش المسيح، وبذلك أضيفت عليها نوعًا من المكانة الروحية السامية. ولا شك في أن الهدف الحقيقي للكنيسة كان هو الحد من عملية الاصطباغ بالصبغة العلمانية، التي بدأت في المدن، والتي كان من الممكن – لو لم تتدخل الكنيسة على هذا النحو – أن تجد مزيدًا من التشجيع لدى الفرسان، الذين كانوا في عمومهم فقراء لا تراث لهم. والواقع أن الميول الدنيوية لدى الفرسان كانت من القوة بحيث أن موقفهم من تعاليم الكنيسة كان، على الرغم من الجزاء الذي كان يكافأ به المتمسكون بأهداب الإيمان، أقرب ما يكون إلى الموقف الوسط. وأن نفس التعارض بين الدوافع الدنيوية والأخروية والجسمية والروحية، ليظهر بوضوح في جميع التجديدات الثقافية التي ظهرت بين الفرسان – أي في أخلاقهم، ونظرتهم الجديدة إلى الحب، والشعر الذي كان يعبر عن هذه النظرة الجديدة.

ولقد كانت فكرة الجمال الخير kalokogathia تتغلغل في نظام الفضائل الفروسية بأسره، شأنه شأن أخلاق الأرستقراطية اليونانية. فمن المحال اكتساب أية فضيلة من فضائل الفروسية دون قوة وتدريب بدني – كما أن هذه الفضائل لا يمكن

أن تكـون مرتكـزة عـلى إنكـار فعـلى وإماتة تلك المزايا البدنية التى أنكرتـها الفضائل المسـيحية الأصـلية. وقـد تتـباين القيمة النسبية للصفات المادية والبدنية فى مختلف جوانـب هذا النظام، الذى يشتمل على فضائل يمكننا أن نسميها بالفضائل الرواقية، والفروسية، والبطولية، والأرستقراطية (بمعنى ضيق لهذا اللفظ) غير أن العامل المادى لا يفقـد فـى أى وقـت أهميـته فقدانا تامًا. والواقع أن كل ما تشتمل عليه المجموعة الأولى من الفضائل إنما هو – كما لاحظ البعض فى صدد نسق الفضائل هذا بأسره[1]– المبادئ المعـروفة للأخلاق القديمة فى قالب مسيحى، لا أكثر ولا أقل. فمن المعروف أن قـوة الخلـق، والـتحمل والاعـتدال، وضـبط الـنفس، كانـت صـفات تمثل المفاهيم الرئيسـية للأخـلاق والأرسـططالية، ومن بعدها الأخلاق الرواقية بصورة أشد صرامة: وكـل مـا فعله الفرسان هو أنهم اقتبسوا هذه الأخلاق، وذلك قبل كل شىء من خلال الأدب اللاتيـنى الوسـيط. كذلـك فـإن الفضـائل البطولية، ولاسيما الاستهانة بالخطر والألم والمـوت، والـولاء المطلـق، والسـعى إلى الشـهرة والشـرف، كانـت لها من قبل مكانـة عالـية فـى العصور الإقطاعية، وكل ما فعلته أخلاق الفروسية هو أنها خففت مـن غلـواء المثل البطولى الأعلى فى ذلك العصر، وأضفت عليه طابعًا انفعاليًا جديدًا، ولكـنها احتفظـت بـه من حيث المبدأ. وأصبحت النظرة الجديدة إلى الحياة تعبر عن نفسها بكل وضوح، وبأقرب الطرق إلى الطابع المباشر، فى الفضائل المميزة "للفرسان" و"السـادة": فهـى أولاً تظهـر فـى الشـهامة نحـو المهـزومين، وفـى حماية الضعفاء، واحـترام، والمجاملـة والـنخوة. وتظهـر ثانـيًا فـى الصفات التى لا تزال تميز السادة المهذبين فـى العصر الحديث، أعنى الكرم، وعدم الاكتراث النسبى بفرص الكسب، وتوخـى العدالـة والـنزاهة بأى ثمن. ولا شك أن أخلاق الفروسية لم تعدم تأثرًا بنظرة الـبورجوازى المـتحرر إلى الحـياة، غـير أن دعـوة الفرسـان إلى هـذه الفضـائل النبيلة جعلـتهم يقفون موقف المعارضة الشديدة للروح التجارية عند الطبقة البورجوازية. فقد شـعر الفرسـان بـأن وجودهم المادى مهدد بالاقتصاد النقدى البورجوازى، ولم يشعروا إلا بالكراهـية والازدراء نحـو نـزعة الترشـيد فـى الاقتصـاد،

---

[1] Gustav Shrismann : "Die Grundiagen des ritterlichen Tugendsystems", Zeitschr. F. Deutsches Altertum, vol. 56, 1919, pp. 37 ff.

ونحو الحسابات والمضاربات، والادخار والمساومة، التى كان يتميز بها التجار. فطريقتهم فى الحياة، التى يتغلغل فيها مبدأ "للنبل أحكامه والتزاماته" Noblesse Oblige ، وإسرافهم، وحبهم للظهور، وازدراؤهم لكل عمل يدوى وكل سعى منتظم إلى الربح — كل ذلك كان مضادا تمامًا للبورجوازية.

وما زالت أمامنا مهمة أصعب من التحليل التاريخى لأخلاق الفروسية، وهى تتبع أصل السمتين الثقافيتين الكبرتين اللتين تميز بهما عصر الفروسية — وأعنى بهما المثل الأعلى الجديد فى الحب، والنمط الجديد من الشعر الغنائى الذى كان يعبر عن هذا المثل الأعلى الجديد. فمن الواضح، بادئ ذى بدء، أن هذه الأشكال الثقافية كانت مرتبطة بالحياة فى البلاط ارتباطًا وثيقًا. فليس البلاط مجرد "خلفية" لها، وإنما هو التربة التى لا تنمو هذه الأشكال إلا فيها. ولكن زمام المبادرة فى هذه المرة لم يكن لبلاط الملك، وإنما لبلاط الأمراء وكبار السادة الإقطاعيين. ومن الملاحظ بوجه خاص أن ضيق نطاق هذا البلاط الأخير هو الذى يفسر الطابع المتحرر نسبيًا، والأقرب إلى الفردية، فى ثقافة الفروسية. فهنا نجد كل شىء أقل وقارا وشكلية، وأكثر تحررًا ومرونة بكثير، مما كان فى بلاط الملوك الذى كان مركزًا للثقافة فى الأيام الخالية. ومع ذلك فحتى فى بلاط القصور الصغيرة هذه كانت التقاليد تراعى بقدر غير قليل من الدقة. فالانتساب إلى البلاط يعنى المحافظة على التقاليد، وكان يعنى ذلك على الدوام، إذ أن من صميم ماهية ثقافة البلاط أنها ينبغى أن تضع حدودا لفردية الناس الفوضوية الجامحة، وتوجهها فى مسالك مطروقة. ولنذكر أن ممثلى ثقافة البلاط المتحررة نسبيًا هذه كانوا لا يزالون يدينون بمركزهم الخاص، لا لأية صفات تميزهم عن بقية أعضاء البلاط، بل لوضع يشتركون فيه مع الباقين. وفى مثل هذا العالم المحكوم بالشكليات تحرم الأصالة بوصفها خروجًا عن اللياقة[1]. ذلك لأن الانتماء إلى دائرة البلاط هو ذاته أكبر مكافأة وأرفع تكريم يناله الإنسان، فإذا أصر بعد ذلك على تأكيد فرديته كان هذا أقرب إلى أن يكون نوعًا من الاستخفاف بهذا الامتياز. وهكذا فإن ثقافة العصر بأكملها كانت

---

(1) Hans Naumann : "Ritterliche Standeskultur um 1200". In Hoefische Kultur, 1929, p. 35.

مقيدة بحدود تقاليد أو مواضعات تتفاوت في درجة صرامتها. وأصبح الطابع النمطي هـو الذى يتحكم فى طريقة الاتصال الاجتماعى، والتعبير عن العاطفة، بل والعواطف ذاتها، وهو الذى يتحكم أيضًا فى الصور الشعرية والفنية وأوصاف الطبيعة ومجازات الشعر الغنائى، وفى "القوس القوطى" أو الابتسامة المهذبة على أوجه التماثيل.

ولقد كانت ثقافة عصر الفروسية الوسيط أول شكل حديث من أشكال الثقافة يبنى على تنظيم البلاط، وأول شكل توجد فيه وحدة روحية حقيقية بين الأمراء وأفراد الحاشية والشعراء. ولم تكن "قصور ربات الفنون" Courts of the Muses مجرد أدوات للدعاية للأمراء أو مؤسسات تعليمية تتلقى منهم الإعانة فحسب، وإنما كانت أجهزة تؤدى غرضًا مشتركًا بين أولئك الذين يكتشفون أشكال الحياة النبيلة وأولئك الذين يمارسونها. ولم تكن مثل هذه الوحدة لتتاح إلا بعد أن صار الوصول إلى أعلى مستويات المجتمع أمرًا ممكنًا بالنسبة إلى الشعراء الذين ينتمون إلى طبقات دنيا، وذلك بعد أن أصبح هناك تشابه تام فى العادات — وهو تشابه لم يكن من الممكن تصوره من قبل — بين الشعراء ومستمعيهم ، وبعد أن أصبحت كلمة "نبيل" و"وضيع" لا تدل فقط على فوارق المولد، بل على فوارق التعليم أيضًا، بحيث لم يكن المرء نبيلا بالضرورة بحكم مولده ومرتبته وحدها، وإنما ينبغى أن يصبح كذلك بتدريب ذهنه وخلقه. ومن الواضح أن معيارا للقيم كهذا لم يكن من الممكن أن يتوطد إلا على أيدى "نبلاء محترفين" مازالوا يذكرون كيف توصلوا إلى مركزهم المميز الخاص، لا على أيدى نبلاء وراثيين كانوا يتمتعون بهذه الامتيازات منذ العصور الغابرة[1]. ولقد أدى اهتمام طبقة الفروسية بمعيار "الجمال الخير" Kalokagathia، أى بثقافة جديدة تعزو قيمة أخلاقية واجتماعية إلى الامتياز الجمالى والعقلى — إلى زيادة توسيع الهوة بين التعليم الروحى والزمنى، وانتقل السبق، فى مجال الشعر خاصة، من أيدى رجال الدين، الذين كانت نظرتهم إلى الحياة متحيزة للجانب الروحى، إلى الفرسان، وفقد أدب الرهبان الدور الرئيسى الذى كان له من قبل، ولم يعد الراهب هو الذى يمثل العصر، وإنما أصبحت

---

[1] Hennig Brinkmann : Die Anfaenge des modernen Dramas, 1933, p. 9, note 8 .

الشخصية المميزة هي الفارس كما يصور مثلاً في "فارس بامبرج" Rider of Bamberg[*] نبيلاً، فخورًا، ذكيًا، وثمرة رائعة لتهذيب الروح وتدريب البدن.

إن الطابع النسائي الواضح هو أبرز الصفات التي تميز ثقافة البلاط في العصور الوسطى عن كل ثقافة سابقة للبلاط – حتى ثقافة البلاط الهلينستية، التي كانت بدورها متأثرة بالنساء تأثيرًا قويًا[1]. فهي لم تكن نسائية لمجرد كون المرأة قد قامت بدور في الحياة الثقافية للبلاط وأثرت في اتجاه الخلق الشعري، بل أيضًا لأن فكر الرجال ومشاعرهم كانا ذا طابع نسائي في نواح كثيرة. فأغاني الحب البروفنسالية، ورمانسيات "آرثر" البريتونية موجهة أساسًا إلى النساء، على خلاف الشعر البطولي القديم، وكذلك الحال في الأقاصيص الشعبية الفرنسية المسماة Chansons de geste، والتي كانت مكتوبة لمستمعين من الرجال. كذلك فإن اليانور داكويتين Eleanor d'Aquitaine وماري دي شمباني Marie de Champagne وارمنجارد دي ناربون Ermengarde de Narbonne وغيرهن من السيدات الراعيات للأدب، لم يكن فقط سيدات كبيرات لديهن "صالونات أدبية"، ولا مجرد ذواقات يتميزن بآراء صائبة لها أهميتها الحاسمة، بل لقد كن في كثير من الأحيان هن اللائي يتحدثن من خلال لسان الشاعر. والواقع أن الرجال كانوا يدينون بتعليمهم الفني والأخلاقي للنساء، على حين أن النساء هن مصدر الشعر وموضوعه والمستمعات إليه. ولم تكن هذه هي القصة الكاملة، إذ أن الشعراء لم يقتصروا على مخاطبة النساء بأشعارهم، بل كانوا ينظرون إلى العالم بأعين النساء. فالمرأة، التي كانت في العصور القديمة مجرد عبد يمتلكه الرجل، وغنيمة يستولى عليها لقاء حروبه وفتوحاته، والتي كان مصيرها، حتى في العصور الوسطى المتقدمة، متوقفًا إلى حد بعيد على هوى الأسرة والسيد الكبير، أصبح لها الآن مركز يكاد يستعصى لأول وهلة على الفهم[2] فقد يكون من الممكن تفسير تحسين فرص

---

[*] لوحة مجهولة الأصل، تنتمي إلى القرن الثاني عشر على الأرجح. (المترجم)

(1) Erwin Rhode : Der Griech. Roman, 1900, 2nd edit., pp. 68 ff.

(2) H. O. Taylor : The Medieval Mind, 1925, I, p. 581.

التعليم أمام النساء على أساس أن رجالهن كانوا مشغولين دائمًا بالخدمة العسكرية. وإن الثقافة ازدادت اصطباغًا بالصبغة الدنيوية. ومع ذلك فما زال علينا أن نفسر كيف أصبح للتعليم المحض من النفوذ ما أتاح للمرأة أن يكون لها حكم في المجتمع. وفضلاً عن ذلك، فإن الأحكام الشرعية الجديدة، التى أتاحت للابنة في بعض الحالات أن ترث العرش وللأرملة أن تمسك بزمام ضيعة إقطاعية كبيرة، ربما كانت قد أسهمت بصورة عامة في رفع مكانة الجنس الأنثوى[1]. غير أن هذا لا يمكن أن يكون في ذاته تفسيرًا كافيًا. كما أن من المستحيل الإهابة بالمفهوم الفروسى للحب من أجل تفسير هذه الظاهرة، لسبب واضح هو أن هذا المفهوم ليس علة للمركز الجديد الذى أصبحت المرأة تحتله في المجتمع، وإنما هو مظهر من مظاهره.

إن شعراء الفروسية المنتمين إلى البلاط لم يكونوا هم الذين اكتشفوا الحب، وإنما أضفوا عليه بشعرهم معنى جديدًا. صحيح أن موضوع الحب كان يتخذ أهمية متزايدة في الأدب اليوناني الروماني، ولاسيما بعد نهاية العصر الكلاسيكي. فحوادث "الإلياذة" تدور حول امرأتين، ولكنها ليست قصة حب، إذ أنك لو أحللت أى موضوع آخر للمنافسة محل هلينا وبريسييس Briseis لما طرأ على الشعر تغير أساسى. وفى "الأوديسية" نجد لقصة ناويسيكا Nausikaa قيمة عاطفية معينة خاصة بها، غير أنها مجرد قصة واحدة لا أكثر. وظلت علاقات البطل بزوجته بنلوبى Penelope على نفس المستوى الذى كانت عليه العلاقات في الإلياذة. فالمرأة من الممتلكات، وهى جزء من متاع الدار. أما الشعر الغنائى اليونانى في العصر الكلاسيكى والعصر قبل الكلاسيكى فلم يكن يتناول إلا الحب الجنسى. وقد يكون هذا الحب مصدر أعظم متعة أو حزن، غير أنه يقتصر على مجاله الخاص المحدد، ولا تأثير له على الشخصية في مجموعها. ولقد كان يوريبيدس أول شاعر أصبح الحب عنده هو الموضوع الرئيسى لعقدة مركبة ولصراع درامى. وقد اقتبست الكوميديا القديمة والحديثة منه هذا الموضوع الحافل بالإمكانيات، وهكذا انتقل إلى الأدب الهلينستى ، حيث اتخذ سمات رومانتيكية عاطفية ، ولا سيما في "ارجوناوتيكا

---

[1] Eduard Wechssler : Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909, p. 72.

Argonautica" لأبولونيوس Apollonius . ولكن الحب يبدو في هذه الحالة بدورها عاطفة رقيقة أو شهوة عارمة على أقصى تقدير، لا مبدأ أعلى للتربية، وقوة أخلاقية، وطريقًا لأعمق تجربة في الحياة، كما يبدو في شعر عصر الفروسية. ومن المعروف أن ديدو واينياس Dido and Aeneas لفرجيل يدينان بالكثير لشخصيتي جاسون وميديا Jason and Medea لأبولونيوس، وأن ميديا وديدو، هما أشهر بطلات الحب في العالم القديم، كانا يعنيان الكثير بالنسبة إلى العصور الوسطى، وبالتالي بالنسبة إلى الأدب الحديث بأسره. ولقد كان الهلينستيون هم الذين اكتشفوا الجاذبية الخاصة لقصة الحب، وخلقوا أول أقاصيص الحب الرومانتيكية — وهي قصص كيوبيد وبسوخي Psyche وهيرو ولياندر Hero and Leander ودافنيس وخلوى Daphnis and Chloe ولكننا إذا استثنينا العصر الهلينستي، فإننا لن نجد للحب، بوصفه موضوعًا للكتابة العاطفية، مكانًا في الأدب حتى مجيء عصر الفروسية. فالمعالجة العاطفية لانفعال الحب، وزيادة التوتر نتيجة لعدم تأكد المحبين من أن كلا منهما سينال الآخر، كل هذه لم تكن تأثيرات يسعى إليها الشعر في العصور الكلاسيكية، أو في العصور الوسطى المتقدمة. ففي العالم القديم كان الميل يتجه إلى أقاصيص الأبطال والأساطير، وفي العصور الوسطى المتقدمة إلى أقاصيص الأبطال والقديسين. وإذا كان لموضوع الحب مكان في هذا كله، فإنه لم يكن يقترن بروعة المغامرة العاطفية، إذ أن الشعراء الذين كانوا يأخذون الحب مأخذ الجد كانوا يشاطرون "أوفيد" رأيه القائل أنه مرض يخلب لب الإنسان ويسلبه إرادة القوة، ويجعل حاله تعسًا يدعو إلى الرثاء"[1].

وأهم الصفات المميزة لشعر الفروسية، في مقابل شعر العصر الكلاسيكي والعصر الوسيط المتقدم، هي أن الحب فيه، وإن كان قد اصطبغ بصبغة روحية، لا يصبح أبدًا مبدأ فلسفيًا كما كان عند أفلاطون والأفلاطونية الجديدة، بل إنه على العكس من ذلك يحتفظ بطابعه الحسي والجنسي، ويؤثر بهذا الوصف ذاته في

---

(1) قارن بالنسبة إلى الجزء التالي كتاب:
Alfred Koerte : Die Hellenistische Dichtung, 1925, pp. 166 – 7, Wilibald Schroeter : Ovid und die Troubadours , 1908, p. 109 .

إحياء الشخصية الأخلاقية. فالجديد في شعر الفروسية هو عبادة الحب، والفكرة القائلة إن من الواجب الحرص عليه ورعايته، والجديد فيه هو الاعتقاد بأن الحب مصدر كل ما هو خير وجميل، وإن كل سلوك بغيض أو إحساس غير لائق إنما هو خيانة للمحبوب، والجديد فيه هو رقة الشعور وعمقه والخشوع التقى الذى يحس به المحب عندما تخطر بذهنه أبسط فكرة عن محبوبته، والجديد فيه هو رغبة المحب التى لا تعرف نهاية، ولا تشبع ولا يمكن إشباعها لأنها لا تقف عند حد، والجديد فيه هو السعادة التى هى مستقلة عن أى اكتمال للحب، والتى تظل هناء مقيمًا حتى فى حالة الإخفاق التام، والجديد فيه أخيرًا هو ما يبعثه الحب فى الرجل من تأثير يؤدى إلى نعومته وطراوته. والواقع أن مجرد كون الرجل يخطب ود المرأة كان انقلابًا فى العلاقة الأصيلة بين الجنسين. ففى العصرين الآرخى والبطولى، عندما كان اصطياد العبيد والإغواء أمرا مألوفًا يحدث كل يوم، لم يكن تودد الرجل إلى المرأة معروفًا. كذلك كان مما يتنافى مع عادات الشعب أن يتودد الرجل إلى المرأة طلبًا لحبها، إذ أن المرأة، لا الرجل، هى التى تغنى أغنيات الحب فى نظر الشعب[1]. وحتى فى الأقاصيص الشعبية المسماة Chansons de geste نجد المرأة هى التى تبدأ بالتودد إلى الرجل، أما فى أوساط الفروسية فإن هذا السلوك يبدو مجافيًا للذوق ومخالفًا للياقة. فالشهامة تقضى بأن تكون المرأة باردة وأن يبرح الهوى بالرجل. والواقع أن موقف الشهامة والفروسية إنما هو موقف صبر لا ينفد، وإنكار تام للذات من جانب الرجل، ينطوى على قهر لإرادته الخاصة وتضحية بوجوده فى سبيل إرادة المرأة بوصفها كائنًا أرفع. والشهامة تقتضى من الرجل قبولاً تامًا لهذه الحقيقة، ألا وهى أن موضوع تقديسه يستحيل بلوغه، وتقتضى منه الإغراق فى عذاب الحب، ونوعًا من نزعة الاستعراض الانفعالى Emotional exhibitonism وتعذيب الذات — وكلها سمات لنزعة الحب الرومانتيكية الحديثة ظهرت هنا لأول مرة .. فبداية تاريخ الشعر الحديث قد استهلت بهذا التصوير للمحب على أنه مشتاق وزاهد، وللحب على أنه شيء لا صلة له بالوصل والنوال، بل هو يقوى

---

(1) E.K. Chambers : "Some Aspects of Medieval Lyric". In "Early English Lyrics". Chosen by E.K. Chambers and F. Sidgwick, 1907, pp. 260 – 1 .

بفضل طابعه السلبى : فهو "حب للبعيد" دون أى موضوع ملموس أو حتى موضوع محدد المعالم.

فكيف إذن يمكن تفسير ظهور هذا المثل الأعلى الغريب للحب، الذى يبدو شديد التعارض مع المشاعر البطولية لذلك العصر؟ وهل يعقل أن يعمل سيد كبير ومحارب وبطل، على كبت شخصيته المبتكرة النازعة إلى السيطرة، والتوسل إلى امرأة من أجل الحب، أو حتى من أجل مجرد نعمة السماح له بإعلان حبه — وأن يقبل جزاء على ولائه وإخلاصه ابتسامة ونظرة رقيقة أو كلمة طيبة؟ إن مما يزيد الموقف غرابة أن نفس هذا المحب، على الرغم من كل ما كانت تتسم به نظرة العصور الوسطى من صرامة أخلاقية، لم يكن يحجم عن الجهر بمشاعره البعيدة كل البعد عن العفاف نحو امرأة متزوجة، هى فضلاً عن ذلك زوجة سيده الكبير ومضيفه فى العادة. وآخر مظاهر الغرابة أن يعلن الشعراء الجوالون المفلسون المشردون حبهم لزوجات أسيادهم ورعاتهم بطريقة لا تقل فى تحررها وصراحتها عن طريقة اللوردات النبلاء، فيطلبون ويتوقعون نفس الود الذى يطلبه ويتوقعه أى أمير أو فارس.

إن أوضح ما يمكن أن يقال فى محاولة الإتيان بحل لهذه المشكلة، هو أن نفترض أن هذه الآراء وهذا النوع من عبودية الحب من جانب الرجل، لم تكن إلا نتيجة للمفاهيم التشريعية العامة لعصر الإقطاع، وأن النظرة إلى الحب فى عصر البلاط والفروسية إنما كانت امتدادًا لعلاقة التبعية السياسية إلى ميدان العلاقات بين الجنسين . وبالفعل نجد أن هذه الفكرة — أعنى القول بأن الخدمة فى الحب إنما هى محاكاة للخدمة فى علاقة التبعية الاجتماعية — قد عرضت فى أول عهد البحث فى شعر التروبادور[1]. وهناك شكل آخر أحدث عهدا لهذا التفسير ذاته، يجعل من الحب فى عصر الفروسية مجرد ناتج عرضى لولاء الفرسان، وينظر إلى تبعية الحب على أنها لا تعدو أن تكون مجازًا. وقد كان أول من قال بهذا الرأى

[1] M. Fauriel : Hist. De la Poésie Provençale, 1947, I, pp. 503 ff. – E. Henrici : Zur Gesch. Der mittelhochdeutschen Lyrik, 1876.

ادفارد فكسلر E. Wechssler[1]. فالنظرية المثالية القديمة لأصل التبعية كانت تستمد العلاقة الاجتماعية من العلاقة الأخلاقية، فتذهب إلى أن فكرة الولاء تقتضي موافقة شخصية من السيد على التابع، وثقة من جانب التابع في سيده وتعلقًا شخصيًا به[2]. أما نظرية فكسلر فتؤكد أن "حب" التابع، سواء أكان نحو سيده أم نحو امرأة، لا يعدو أن يكون تساميًا بمركزه الاجتماعي الثانوي. ففي رأيه أن أغاني الحب هذه، لا تعدو أن تكون تعبيرًا عن خضوع التابع لسيده، وشكلاً آخر من أشكال المديح السياسي[3]. وحقيقة الأمر هي أن شعر الحب في عصر الفروسية لا يستمد من أخلاق الولاء أشكاله وتعبيراته وصوره وتشبيهاته فحسب، وأن شاعر التروبادور لا يعلن فقط أنه الخادم المطيع والتابع المخلص للمرأة المحبوبة، بل أنه يذهب إلى حد أن يطلب منها حقوقه بوصفه تابعًا، ويطالبها بأن تبادله الولاء، وتكفل له الحظوة والرعاية والمساعدة. ومن الواضح أن هذه المطالبات إنما كانت صيغًا تعبر عن تقاليد البلاط. وفي وسعنا أن نفهم بوضوح كيف ينقل الشاعر عهوده هذه من سيده إلى محبوبته إذا وضعنا في اعتبارنا أن البارونات كانوا يتغيبون طويلاً، وبصورة متكررة، في الحروب، وأن سلطة السيادة كانت تنتقل، أثناء غيابهم من البلاط والقلعة، إلى النساء. فكان من الطبيعي تمامًا أن ينشد الشعراء التابعون لهذه القصور أشعارا في مديح السيدة، وأن يعبروا عن هذه الأشعار بتلك الأساليب المصطبغة بالشهامة والفروسية، التي كانوا يعتقدون إنها ترضي الغرور الأنثوي. وعلى ذلك فليس لنا أن نرفض كل الرفض نظرية فكسلر القائلة أن خدمة الحب بأسرها – أي عبادة الحب في القصور، وأنواع الشعر الغنائي الغزلي التي تتخذ صبغة الشهامة – لم تكن في حقيقة الأمر من خلق الرجال، وإنما من خلق النساء اللائي كن يستخدمنهم لهذا الغرض. على أن أقوى حجة سيقت للاعتراض على هذه النظرية هي أن أقدم شعراء التروبادور جميعًا، وهو وليام التاسع، كونت دي

[1] E. Wechssler : "Frauendienst und Vasallitaet", Z. schr. F. Franz. Spr. u. Lit., vol. 24, 1902 – Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909 .

[2] Jacques Flach : Les Origines de l'Ancienne France. II. Les Origines communales, la féodalité et la chevalerie, 1893.

[3] E. Wechessler : Das Kulturproblem, p. 113.

بواتييه Poitiers ، وهو أول من صبغ تعبيره عن الحب بصبغة الخضوع التبعى، لم يكن هو ذاته تابعًا وإنما كان أميرًا عظيم الشأن. ومع ذلك فليس هذا بالاعتراض المقنع تمامًا، إذ أن من الجائز أن يكون إعلان الولاء فى حالة الكونت دى بواتييه ذاته مجرد نزوة شعرية خطرت بباله، على حين أنه أصبح فى حالة شعراء التروبادور التالين مبنيًا على الحقائق الفعلية للوضع القائم. بل أن الأمر لابد أن يكون كذلك فى الواقع، وإلا لما أتيح لمثل هذه النزوة الشعرية الخاصة أن تنتشر وتوطد دعائمها إلى هذا الحد. فحتى على الرغم من إنها لم تكن، فى حالة مخترعها الأصلى، مطابقة لظروفه الشخصية، فإنها كانت على الأقل مبنية على أوضاع فعلية قائمة فى ذلك العصر.

وعلى أية حال، فسواء أكانت ألفاظ قصيدة الحب فى عصر الفروسية مبنية على علاقة حقيقية أو وهمية، فإنها تبدو منذ البداية محددة على أساس مواضعات أدبية مقررة. فالشعر الغنائى عند التروبادور هو "شعر مجتمع"، ينبغى فيه أن تضفى، حتى على التجارب الحقيقية ذاتها، صورة ثابتة مرتبطة بالذوق الشائع. ففى قصيدة بعد الأخرى نجد الشاعر يتغزل فى المرأة المحبوبة بنفس الألفاظ ويعزو إليها نفس الأوصاف، ويصورها على أنها تجسد لنفس الفضيلة والجمال. وجميع القصائد تستخدم نفس الصيغ البلاغية إلى حد يمكن معه النظر إليها جميعًا على أنها من عمل شاعر واحد[1]. ولقد كانت هذه الطريقة الأدبية الشائعة من القوة، وكانت تقاليد البلاط من التأصل إلى حد يشعر معه المرء بأن الشعراء لم يكن فى أذهانهم سوى مثل أعلى مجرد، لا أية امرأة بعينها، وبأن مشاعرهم مستمدة من أمثلة أدبية، لا من أى شخص حى. وأغلب الظن أن هذا الشعور كان هو السبب الرئيسى الذى أدى بفكسلر إلى إنكار وجود أية تجربة فعلية للعواطف التى تعبر عنها أغنيات الحب هذه، إلا فى أندر الأحوال. ففى رأيه أن إطراء المرأة كان أصيلاً، غير أن أى حب من جانب المنشد كان فى العادة مجرد تزييف اصطلح عليه، وهو الصيغة المتفق عليها للإطراء. فالنساء كن يردن أن يتغنى الشعراء بهن

---

[1] Friedrich Dietz : Die Poesie der Troubadours, 1926, p. 126 .

ويطروا جمالهن، ولم يكن أحد يعبأ بحقيقة الحب الذى يفترض أنه هو الذى ألهم الشاعر هذا الإطراء. فالعنصر العاطفى فى الغزل كان "خداعيًا ذاتيًا واعيًا" وملهاة اجتماعية يسهل فهم سببها، ومواضعة فارغة. ويذهب فكسلر إلى أن أى تعبير عن شعور قوى أصيل لم يكن ليقبل على الإطلاق من جانب السيدة أو من جانب رجال البلاط، إذ كان يعد خرقًا للنظام وخروجًا عن أصول اللياقة[1]. فمسألة مبادلة المرأة الحب مع التروبادور كانت مسألة مستحلية التصور، إذ أنه، بالإضافة إلى تباين المرتبة، فإن أبسط تلميح إلى الزنا كان كفيلاً بأن يقابل بعقوبة شديدة من الزوج[2]. فإعلان الحب كان يقصد منه عادة أن يكون مناسبة يشكو فيها الشاعر من قسوتها وصدها، ومثل هذه الشكوى ذاتها كانت تعد بحق امتداحًا لعفة المرأة المصونة[3].

على أن البعض، رغبة منه فى إثبات استحالة نظرية الحب الخيالى هذه، قد أكد أن أغنيات الحب كانت لها قيمة فنية رفيعة ، وساق أصحاب هذا الرأى الحجة القديمة المألوفة القائلة أن كل فن أصيل ينبغى أن يكون مخلصًا، مبنيًا على تجربة حقيقية مباشرة. ولكن حقيقة الأمر هى أن كل صفة جمالية، حتى القيمة العاطفية لعمل فنى، تقع بمعزل عن مسألة كونها مخلصة أم غير مخلصة، تلقائية أم مصطنعة، أصيلة أم متعمدة — إذ أن المرء لا يستطيع أبدًا أن يكون على ثقة مما أحسه الفنان، أو مما إذا كانت المشاعر التى يثيرها تأمل العمل الفنى تناظر بالفعل تلك التى دعت إلى خلقه. فالبعض يعتقد أنه لو كان كل ما تتضمنه أغنيات الحب عند التروبادور هو تملق مدفوع الأجر، كما يؤكد فكسلر، لما استطاعت هذه الأغنيات أن تجذب اهتمام كل هذا الجمهور الكبير[4]. ومع ذلك فمن الواجب ألا نستهين بقوة الذوق الشائع فى مجتمع قصور تتحكم التقاليد فى عقليته، هذا فضلاً عن أن الجمهور لم يكن كبيرًا، حتى لو كان موجودًا فى كل بلدان أوروبا الغربية. ومع كل ذلك، فعلى الرغم من أن القيمة الفنية لشعر الفروسية، وكذلك ما أحرزه من نجاح،

---

(1) E. Wechssler : Das Kulturproblem, p. 214 .
(2) Ibid., p. 154 .
(3) Ibid., p. 182 .
(4) I. Feverlicht : "Vom Ursprung der Minne", Archivum Romanicum, 1939, XXIII, p. 36 .

لا يحول بيننا بالضرورة وبين وصفه بأنه "خيالى"، فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نقبل نظرية فكسلر دون تحفظات. فمن المعترف به أن حب الفروسية إنما كان مظهرًا لعلاقة التبعية، وكان بهذا الوصف "زائفًا"، غير أنه لم يكن خيالاً وهميًا واعيًا، أو لهوًا مقصودًا. فالحب العاطفى فيه كان أصيلاً، حتى لو كانت أصالته هذه قد اتخذت شكلاً مقنعًا. والحق أن طول المدة التى دامها حب التروبادور وشعر الحب أو الغزل لا يسمح لنا بأن نعده مجرد خيال. وكما أكد البعض[1]، فإن التعبير الأدبى الناجح عن عواطف وهمية كان أمرًا لا يخلو من نظائر فى التاريخ، ولكن بقاء هذا الوهم الخيالى أجيالاً طويلة هو قطعًا أمر ليس له نظائره.

وعلى الرغم من أن علاقة التبعية كانت تتغلغل فى كل البناء الاجتماعى لتلك العصر، فإننا لا نستطيع تفسير سبب التحول المفاجئ نحو هذا الموضوع إلى الحد الذى أصبح معه المضمون العاطفى كله للشعر مغلفًا فى إطار هذه العلاقة، إلا إذا وضعنا فى اعتبارنا ارتقاء الأتباع إلى مرتبة الفرسان، والارتفاع الجديد فى مركز الشاعر فى البلاط. فلابد لأى فهم سليم لمفهوم الحب الجديد من أن يضع فى اعتباره ظهور طائفة الفرسان الجديدة، التى كان كثير من أفرادها بلا ممتلكات، وما أثارته هذه الفئة الاجتماعية الجديدة غير المتجانسة من فورة فى المجتمع، مثلما ينبغى أن يضع فى اعتباره القوالب التشريعية العامة للإقطاع. فقد كان هناك كثير من الشبان الذين كانوا فرسانا بالوراثة، والذين كانوا أبناء لم تعد ضياع آبائهم تكفيهم. فأصبحوا الآن يهيمون على وجوههم مفلسين، وكثيرًا ما كان ينتهى بهم الأمر إلى اكتساب رزقهم من العمل كمغنين جوالين، ولكنهم كانوا يسعون – إذا كان ذلك ممكنًا – إلى الاستقرار فى خدمة بلاط سيد عظيم[2]. ولقد كان عدد كبير من شعراء التروبادور والمنيسنجر "شعراء الحب" Minnesinger ينحدرون من أصل وضيع، ولكن نظرًا إلى أن الشاعر الجوال الموهوب الذى يرعاه سيد كبير كان يستطيع بسهولة أن يرتفع إلى مرتبة الفروسية، فإن الفوارق فى المولد لم تعد لها كل هذه الأهمية الكبيرة. وفى كثير من الأحيان كان هؤلاء الفرسان الفقراء المقتلعون من

---

(1) Alfred Jeanroy : La Poséie Lyrique des Troubadours, I, 1934, P. 89.

(2) P. Kluckholn, op, cit., p. 153 .

جذورهـم، هـم بطبـيعة الحـال أقـوى المدافعـين عـن ثقافة الفروسية. ذلك لأن فقرهم وتغير موطـنهم جعـلهم يشـعرون بنوع من التحرر من الروابط والالتزامات الاجتماعية كان من المستحيل أن تشعر به طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة. وكان فى استطاعتهم، دون حـرج، أن يقدموا على تجديدات كانت تبدو معرضة لأخطر الانتقادات فى نظر غيرهـم ممـن كانـت جذورهـم أشد تغلغلاً فى المجتمع. ولقد كان هذا العنصر المتقلب عـلى سـطح المجـتمع هـو الـذى يـرجع إلـيه الفضـل الأكـبر فى ظهور عبادة الحب الجديـدة، وفى تنمية شعر البلاط العاطفى الجديد[1]. فقد صبغ هؤلاء الفرسان ولاءهم لسـيدتهم بصـبغة أغنـيات الحـب الـتى تـتخذ قالـبًا غزلـيًا، ولكنه ليس "خياليًا أو وهميًا" تمامًـا. وكـانوا هـم أول من جعلوا خدمة السيدة تقف إلى جانب خدمة السيد الكـبير، وهـم الذيـن فسروا الولاء بأنه حب، والحب بأنه ولاء. ومن المؤكد أن هناك دوافـع ذات طـابع جنسـى نفسـانى كـان لهـا دورها أيضًا فى هذا التعبير الغزلى عن وضـع اقتصـادى واجـتماعى، غـير أن هـذه الدوافـع كانـت بدورهـا تخضـع لشـروط اجتماعية.

فلقـد كانـت القصـور والقـلاع تتسم فى كل الأحوال بكثرة عدد الرجال وقلة عـدد النسـاء إلى حـد بعـيد. فكانـت حاشـية اللـورد تـتألف مـن رجال معظمهم غير مـتزوجين. أمـا فتـيات الأسـر العـريقة فكـن ينشـأن فى أديرة، ونادرًا ما كان يراهن أحـد. وكانت الأميرة أو سيدة القلعة هى المركز الذى تدور حوله حياة القصر بأسرها. فكـان الفرسـان ومنشـدو الـبلاط يـبدون جمـيعًا فـروض الـولاء لهـذه السـيدة المثقفة، الغنـية، القويـة، الـتى كانـت بـلا شـك صـغيرة وجذابة أيضًا فى كثير من الأحيان. ولابد أن الاتصال اليومى بين عدد من الرجال الشبان العزب وبين امرأة مرغوب فيها إلى هـذا الحـد، فـى عـزلة متـباعدة عن العالم الخارجى، وكذلك ما كانوا يشاهدونه حـتما مـن مداعـبات بـين الـزوج والـزوجة، مع تذكرهم على الدوام أنها تنتمى كلها إلـيه. وإليه وحده — كل ذلك لابد أنه كان يولد فى مثل هذا العالم المنعزل حالة من الـتوتر الشـبقى. ونظرًا إلى أنه لم تكن هناك، فى العادة، وسيلة أخرى لتخفيف هذا

---

(1) M. Fauriel, op. cit., I, p. 532 .

التوتر، فقد عبروا عنه بصورة متسامية في الحب الغزلي. ولو شئنا أن نحدد لهذه النزعة الشبقية العصبية بداية، لقلنا أنها تبدأ منذ الوقت الذى كان يأتي فيه كثير من الشبان الذين يعملون في خدمة السيدة إلى القصر لأول مرة ليقيموا في بيتها وهم في سن الطفولة، ويقضون أهم سنوات نمو الصبي واقعين تحت تأثيرها[1]. ويمكن القول أن نظام التعليم في عصر الفروسية كان يشجع بأسره على نمو روابط شبقية قوية. فالصبي كان يظل حتى سن الرابعة عشرة خاضعًا تماما لسيطرة النساء، إذ يقضي طفولته في رعاية أمه، ويقضي السنوات التالية في رعاية سيدة القصر، التي أشرفت على تعليمه. ويظل في خدمة هذه السيدة سبع سنوات، فيعمل وصيفا يصحبها في أرجاء البيت، ويصاحبها في الرحلات، ويتعلم منها كل فن السلوك في القصر، وكل أخلاق القصور والصفات المستحبة فيها. فلابد أن تكون كل حماسة الصبي الذى لم يكتمل نموه مركزة في هذه السيدة، وأن يعمل خياله على تشكيل المثل الأعلى للحب في ذهنه على مثالها.

على أن المثالية الظاهرية للحب في عصر فروسية القصور ينبغي ألا تنسينا الطابع الشهواني الكامن فيه. كذلك ينبغي ألا ننسى أنه نشأ نتيجة لحركة تمرد على فكرة التعفف التي كانت تشترطها الكنيسة. ومن المعروف أن نجاح الكنيسة في كبت الحب الجنسي كان في كل الأوقات أضعف بكثير مما كانت تدعو إليه مثلها العليا[2]، ولكن عندما أصبحت الحدود بين الجماعات الاجتماعية، وبالتالي معايير القيمة الأخلاقية، أكثر مرونة، انفجرت الشهوانية المكبوتة بقوة مضاعفة، وطغت على سلوك أوساط البلاط، بل ورجال الدين بدورهم إلى حد ما. والحق أننا لا نكاد نجد في التاريخ الغربي عصرًا آخر حفل الأدب فيه بما حفل به شعر الفروسية في العصور الوسطى ذات الأخلاق الصارمة، من أوصاف لجمال الجسم العاري، ولارتداء الملابس وخلعها، وللأبطال وهم يغتسلون ويستحمون بأيدي الفتيات والنساء، ولليالي الزفاف والوصال، وزيارة السرير والدعوة إليه. بل أن عملا جادا، مكتوبًا لغرض

---

(1) قارن، فيما يتعلق بالجزء الآتي، الكتب التالية :
I, Feuerlicht, op. cit., pp. 9 – 11 – E. Henrici, op. cit., p. 43 – Friedrich Neumann : "Hohe Minne", Zschr. F. Deutschkunde, 1925, p. 85.

(2) H.v. Eicken, op. cit., p. 468 .

رفيع ، مثل "بارسيفال Parzival" "لفولفرام Wolfram"، كان يحفل بأوصاف تدخل في باب الإباحية. فالعصر كله كان يعيش في حالة من التوتر الشبقى الدائم، وحسبنا لكي نكون صورة لهذه النزعة الشبقية أن نشير إلى تلك العادة الغريبة — التي عرفناها من روايات تصف ما كان يجرى في المسابقات — والتي كان البطل فيها يلبس قناع محبوبته أو قميصها على بدنه مباشرة، فيكون لتلك التعويذة تأثير سحرى. والحق أنه لا يوجد شيء يعبر عن المتناقضات الكامنة في العالم العاطفى لعصر الفروسية خيرا مما يعبر عنها موقفهم المزدوج من الحرب، الذى يجمع بين أعلى درجات الروحانية وأشد حالات الشهوانية. ومع ذلك، فعلى الرغم من أن التحليل النفسانى للطبيعة المزدوجة لهذه الانفعالات يلقى على الموقف ضوءا ساطعًا، فإن الوقائع النفسية إنما هى نتاج لظروف تاريخية تحتاج بدورها إلى تفسير، ولا يمكن تفسيرها إلا على أساس من علم الاجتماع. فلم يكن من الممكن أن ينطلق هذا الشعور النفسانى بالتعلق بزوجة رجل آخر، وهذا التضخيم للانفعال عن طريق التعبير عنه بدرجة كبيرة من الحرية، لو لم تكن التحريمات الدينية والاجتماعية القديمة قد فقدت قوتها لأول مرة، ولو لم تكن الأرض قد مهدت لهذا النمو الزائد لمشاعر الحب، بفضل ظهور طبقة عليا متحررة جديدة. ومع ذلك فإن معظم المؤرخين، حين تواجههم مشكلة تغير الأسلوب الذى استتبعه ظهور طبقة الفروسية في جميع ميادين الفن والثقافة، لا يمكنهم الاكتفاء بتفسير نفسى أو اجتماعى، وإنما يرون لزاما عليهم أن يبحثوا عن مؤثرات تاريخية مباشرة، وعن اقتباسات أدبية مباشرة .

فكثير من المؤرخين قد اقتفوا أثر كونراد بورداخ Konrad Burdach في إرجاع الشكل الجديد للحب عند الفرسان، وكذلك شعر التروبادور، إلى مصادر عربية[1]. ونحن نعترف بأن هناك عددًا غير قليل من الموضوعات يشترك فيه شعر

---

(1) Konrad Burdach : Ueber den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes Sitzungsber. Der Preuss. Aked. D. Wiss., 1918 .

وكانت المبادئ الرئيسية لهذه النظرية موجودة من قبل عند :
Sismondi : De la litt. Du Midi de l'Europe, I, 1813, p. 93.

الغـزل الغـنائى البروفنسـالى مـع شـعر الغزل الإسلامى – ولاسيما الإغراق فى الحب الجنسى، والتباهى بالعذاب فى سبيل الحب. ولكن لا توجد شواهد حقيقية على أن هـذه السـمات المشـتركة الـتى لم تكـن تؤلـف المفهـوم الكـامل لشعر الحب فى عصر الفروسـية، قـد اقتبسها شعر التروبادور من الأدب العربى[1]. وإن من أهم النقاط التى تـؤدى إلى تفنـيد فكـرة الـتأثير المباشـر هـذه، أن قصـائد الشـعراء العرب موجهة فى عمومهـا إلى القـيان[*]، وأنـه لا يوجـد فيها أثر لامتزاج فكرتى السيدة النبيلة الراعية والمحـبوبة – الـتى هـى لـب مفهـوم شعر الحب فى الفروسية[2]. كذلك فإن النظرية الـتى تسـتمد هـذا الشـعر مـن مصـادر لاتينـية كلاسـيكية هى بدورها نظرية لا يمكن قـبولها. فعـلى الـرغم من أن أغنيات الحب البروفنسالية تحفل بالموضوعات والأفكار الخاصـة الـتى يمكـن إرجاعهـا إلى الأدب القديـم – ولاسـيما شـعر أوفـيد Ovid وتيـبولوس Tibullus – فـإن روح هذيـن الكاتـبين الوثنيين كانت غريبة كل الغرابة عـن هـذه الأغنـيات[3]. فشـعر الحـب فـى عصـر الفروسـية كـان، عـلى الـرغم مـن شـهوانيته، مصـطبغًا تمامًـا بصـبغة العصـر الوسـيط والمسـيحية، وهو على الرغم من اتجاهـه الجديـد إلى تصـوير المشـاعر الفـردية (الـذى يختلف فيه كل الاختلاف عن الشـعر الرومانسـكى)، يظـل أبعـد عـن الواقـع بكـثير مـن شـعر الحنين (elegiac) الـرومانى. فهـذا الأخير يتعلق دائمًا بتجربة حب حقيقية، على حين أن الحب عند التروبـادور كان، كما ذكرنا من قبل، ذريعة شعرية إلى حد ما، وتوترا عاما للنفس لا يكـاد يكـون لـه أى موضوع محدد. ومهما كان من غلبة الطابع التقليدى الاصطلاحى عـلى الحـادث الخـاص الذى يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن رنين أوتار قلبه، فإن خـلجات نفسـه، وإطـراءه وتمجـيده للنسـاء، وتأملـه لنفسه الباطنة، والانفعال الذى

---

(1) A. Pillet : "Zur Ursprungsfrage der altprovezalischen Lyrik", Schriften der Koenigsberger Gelehrten Ges., 1928, Geisteswiss. Hefte, No. 4, p. 359 .

(*) من الواضح أن هذا حكم مبالغ فيه، ولا يستند إلى أساس من الواقع، لأن الشعر العربى تضمن من الغزل فى نساء أحرار بقدر ما تضمن من الغزل فى القيان . (المترجم)

(2) Josef Hell : Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur, Erlanger Rekoratsrede, 1927.

(3) Cf. D. Scheludko : "Beitrage zur Entstehungsgesch. Der altprovenz. Lyrik. Klassisch – lateinische Theorie", Archivum Romanicum, 1927, XI, pp. 309 ff.

يفصل به مشاعره بعضها عن البعض لكى يحلل تجارب قلبه – كل ذلك أصيل وغريب كل الغرابة عن التراث الكلاسيكى.

وأقل النظريات المتعلقة بأصل الشعر الغنائى عند التروبادور إقناعًا هى النظرية التى تستمد هذا الشعر من الأغنية الشعبية[1]. فتبعًا لهذه النظرية كان أصل أنشودة الحب الغزلية هو رقصة شعبية من رقصات مايو May folk dance ، هى المسماة "أنشودة المتزوجة زواجًا غير موفق chanson de la mal marié"، وكان موضوع هذه الأنشودة دائمًا امرأة شابة متزوجة تتحلل مرة واحدة فى السنة فى شهر مايو من قيود الزواج وتتخذ لنفسها عشيقًا شابًا لمدة يوم واحد. والرابطة الوحيدة التى تجمع بين هذا كله وبين شعر التروبادور هو دلالة الربيع – أى البدء بإطار طبيعى (Natureingang)[2]، وطابع الزنا الذى يتصف به الحب[3]، غير أن الأرجح هو أن هذه السمات مستمدة من شعر البلاط، ومنه انتقلت إلى الشعر الشعبى. فليس هناك أثر للبدء بإطار طبيعى أقدم من شعر البلاط الذى ظل محفوظًا[4]. والواقع أن أنصار نظرية الشعر الشعبى – وأهمهم جاستون بارى G. Paris وألفرد جانروا A. Jeanroy – يستخدمون نفس الطريقة التى تصور الرومانتيكيون أنهم يستطيعون بها إثبات تلقائية "الملاحم الشعبية". فهم يبدأون من أمثلة موجودة، متأخرة نسبيًا، هى قطعًا ليست أدبًا شعبيًا، ويفترضون وجود شعر شعبى أسبق منها، ثم يرجعون نفس الأشعار التى بدأوا بها إلى مرحلة التطور هذه، التى اخترعوها اعتباطًا، والتى لا يقوم عليها دليل، بل هى قطعًا غير موجودة[5]. ونحن نسلم بأن من الممكن جدًا أن تكون بعض موضوعات الغناء الشعبى، وشذرات من الحكمة الشعبية، والأمثلة والتعبيرات الشعبية، قد وجدت طريقها إلى شعر الفروسية، الذى التقط أيضًا، دون شك، بعض البقايا الشعرية من الأدب القديم المتغلغل فى لغة الحديث فى ذلك

(1) Alfred jeanroy : Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen – Age, 3rd edit., 1925 – Gaston Paris : "Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen – Age", Journal des Savants, 1892.

(2) G. Paris "Les Origines", pp. 424, 685, 688 .

(3) Ibid., pp. 425 – 6.

(4) Wilhelm Ganzenmueller : Das Naturgesfuehl im Mittelalter, 1914, p. 243 .

(5) Henning Brinkmann : Entstehungsgesch. Des Minnesange, 1926, p. 45 .

العصر(١). غير أن الافتراض القائل أن أنشودة الحب الغزلى تطورت من الأنشودة الشعبية هو افتراض لا يقوم عليه دليل، وليس من المحتمل أن يظهر دليل كهذا عليه. ومن الجائز أنه كان يوجد فى فرنسا، قبل ظهور الشعر الغزلى، نوع شعبى بسيط من شعر الغزل الغنائى، غير أن هذا النوع، على أية حال، قد فقد تمامًا، وليس هناك ما يبرر النظر إلى تلك الصور المرهفة، والتعقيدات الاسكلائية ، والمظاهر العديدة للبراعة العقلية والانفعالية، التى تضمنها شعر الحب فى عصر الفروسية، على أنها هى التى خلفت ذلك الشعر الشعبى المفقود، الذى كان دون شك مفرطًا فى سذاجته(٢).

وإنه ليبدو أن أهم تأثير خارجى أتى من الشعر اللاتينى الذى كان ينظمه رجال الدين فى العصور الوسطى. صحيح أن رجال الدين لم يصوغوا مفهوم الحب فى عصر الفروسية فى مجموعه، ولكن من الممكن أن يكون الشعراء الدنيويون قد استمدوا منهم بعضا من أهم سمات هذا المفهوم. ومن المؤكد أنه لم يوجد قط تراث لموضوع التفانى فى الحب سابق على عصر الفروسية وراجع إلى رجال الدين، وهو التراث الذى افترض البعض وجوده(٣). صحيح أن المراسلات الودية بين رجال الدين والراهبات تكشف ، حتى فى القرن الحادى عشر، عن بعض العلاقات العاطفية الغريبة التى تحتل موقعًا وسطًا بين الصداقة والحب، ويتجسد فيها، منذ ذلك الحين، ذلك الامتزاج بين الروحى والحسى الذى أصبح فيما بعد مألوفًا فى حب عصر الفروسية. غير أن هذا لم يكن إلا مظهرًا آخر للثورة الروحية العامة التى اقترنت بأزمة نظام الإقطاع واكتملت فى ثقافة القصور عند الفرسان. وعلى ذلك فإن العلاقة بين شعر الفروسية الغزلى والأدب الذى أنتجه رجال الدين فى العصور الوسطى كانت علاقة تواز أكثر منها علاقة سبب ونتيجة أو اقتباس متعمد(٤). ومن

---

(١) Werner Mulertt : "Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst", Neuphilolog. Mitteilungen, XXII, 1921,

(٢) K. Burdach, op. cit., p. 1010 .
pp. 22 – 3 .

(٣) H. Brinkmann : Entstehungsgesch. Des Minnesangs, p. 17 .

(٤) F. R. Schroeter : "Der Minnesang", German. Roman. Monatschrift, 1933, XXI, p. 186 .

المؤكد أن الشعراء الفرسان تعلموا الكثير من رجال الدين فيما يتعلق بالأسلوب الفني. فمحاولاتهم الأولى في الشعر تكشف بوضوح عن تأثرهم بقوالب الأناشيد الكنسية وإيقاعاتها. وهناك أيضًا نقاط التقاء بين شعر الحب عند الفرسان والسير الذاتية التي كان يكتبها رجال الدين في ذلك العصر، والتي يظهر فيها طابع جديد، بل طابع حديث، إذا ما قورنت بالسير الذاتية في العصر السابق. غير أن أوجه الشبه هذه — التي كان أهمها ازدياد الحساسية وزيادة الدقة في تحليل الحالات النفسية — ترتبط أيضًا بالتحول الاجتماعي العام الحاسم وبالتقدير الجديد لقيمة الفرد[1]، وهي ترجع إلى جذور مشتركة في التاريخ الاجتماعي، سواء أكانت توجد في الأدب الكنسي أم في الأدب العلماني. ومن المؤكد أن الميل إلى صبغ الحب بصبغة روحانية في شعر الغزل عند الفرسان يرجع إلى أصل مسيحي، ومع ذلك فليس هناك ما يدعو إلى افتراض أن شعراء التروبادور والمنيسنجر قد استمدوا هذا الميل من الشعر الكنسي، إذ أن هذا الميل كان متغلغلاً في الحياة الانفعالية للمسيحية بأسرها. ومن الجائز جدًا أن عبادة النساء قد صيغت على نمط عبادة القديسين في المسيحية[2]، غير أن إرجاع التفاني في الحب إلى أصل مزعوم هو التفاني من أجل السيدة العذراء، وهو بدعة تميز بها الرومانتيكيون[3]، هو أمر ليس له أي سند تاريخي. ففي العصور الوسطى المتقدمة لم تظهر علامات واضحة على عبادة السيدة العذراء، على حين أن بدايات شعر التروبادور ترجع إلى عهد أسبق من ذلك. فعبادة السيدة العذراء لم تكن هي التي ألهمت الشعراء تصورهم الجديد للحب، بل إنها هي ذاتها قد اتخذت بالتدريج طابع الحب عند فرسان البلاط. وأخيرًا فإن ما يدين به مفهوم الحب عند شعراء الفروسية للصوفية، ولاسيما برنار دي كليرفو Clairvaux وهيو اوف سانت فيكتور Hugh of Saint Victor ليس من الوضوح بقدر ما اعتقد البعض من قبل[4].

---

(1) Fr. V. Bezold : "Ueber die Anfaenge des Selbstbiographie und ihre Entwicklung im Mittelalter". In "Aus Mittelalter u. Renaissance", 1918, p. 216.

(2) E. Wechssler : Das Kulturproblem, p. 305 .

(3) A.W. Schlegel : Vorlesungen ueber dramatische Kunst, I, 14 .

(4) Etienne Gilson : La Théologie mystique de Saint Bernard, 1934, p. 215.

ولكـن، أيًـا كانـت العوامـل المخـتلفة الـتى تحكمـت فى شعر التروبادور أو أثـرت فـيه، فـإن هـذا الشـعر كـان شـعرا علمانيًا يتسم بطابع معاد كل المعاداة لروح الكنيسـة الـزاهدة الكهنوتـية. فالشـاعر الدنـيوى أصبح الآن يحل تمامًا محل الشاعر الهـاوى من رجال الدين. وبذلك انتهت الفترة التى قاربت ثلاثة قرون، والتى كانت الأديـرة فـيها تكاد تكون هى المقر الوحيد للشعر. ولقد ظل النبلاء، حتى خلال عصر السـيادة العقلـية للرهـبان، يكونـون جزءا من جمهور المثقفين، غير أن ظهور الفارس عـلى المسـرح بوصـفه شـاعرا كان شيئًا مختلفًا كل الاختلاف عن الدور السلبى الذى كـان يقـوم بـه الجمهـور العـلمانى من قبل، وكان شيئًا جديدًا إلى حد أننا ينبغى أن نـنظر إلـيه عـلى أنـه كـان مـن أعمـق نقاط التحول فى تاريخ الأدب. ومع ذلك فمن الواجـب ألا نـبالغ فـى إضـفاء طـابع التجانس والشمول على التغير الاجتماعى الذى أصـبح فـيه الفـارس يحـتل قمـة الـتطور الـثقافى. فقـد كـان هناك، إلى جانب شاعر التروبـادور الفـارس، المنشـد المـتجول المحـترف (منستريل)، الذى ربما هبط الفارس أحيانًا إلى مستواه إذا كان يعتمد على فنه وحده، وإن كان ذلك يمثل طبقة اجتماعية منفصـلة. وإلى جانـب التروبـادور والمنسـتريل، ظـل هناك بطبيعة الحال بعض رجال الديـن الذيـن كانوا يهتمون بالشعر، وإن لم يعد هؤلاء يقومون بدور رئيسى من وجهة نظـر تـاريخ الأدب. وأخيرًا كانت هناك الجماعة الأهم، من وجهتى النظر التاريخية والفنـية، فـى فئة المثقفين الجوالين، وهى الجماعة التى يطلق عليها اسم "فاجانتس Vagantes" (أى المشـردين)، الـتى كـان أفـرادها يحـيون حياة تشبه إلى حد بعيد حـياة شـعراء المنستريل الجوالين، وكثيرًا ما كان يخلط بينهم وبين هؤلاء الأخيرين، وإن كـانوا قـد ظلـوا دائمًـا حريصـين عـلى البقاء بمعزل عنهم، تباهيًا منهم بعلمهم. وهكـذا فـإن شـعراء ذلـك العصـر كانوا ينتمون إلى كل مستوى من مستويات المجتمع تقريـبًا، إذ نجـد منهم الملوك والأمراء (مثل هنرى السادس وجيوم داكويتين) وممثلين للنـبلاء الكبار (مثل جوفرى رودل Jaufré Rudel وبرتران دى بورن Bertran de Born)، وللنـبلاء الأقـل شـأنًا (مـثل فـالتر فون دورفو جلفيده Walter von der Vogelweide) ولـرجال الحاشـية (مـثل فولفـرام فـون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach) وشـعراء المنسـتريل البورجوازيين (مثل ماركابرو Marcabru وبرنار

دى فنتادور Bernart de Ventadour ورجال دين من جميع المراتب. وهناك سبع عشرة امرأة بين أسماء الشعراء الأربعمائة المعروفة لنا.

ولقد استعاد شعراء المنستريل المحبوبون مجدهم مرة أخرى حين ظهرت من جديد تلك الأقاصيص البطولية القديمة التى ارتفعت مكانتها بعد ظهور الفرسان وغزت مجالات اجتماعية عليا، بعد أن كانت تقتصر على أبواب الكنائس والنزل، فأصبحت تلقى فى كل مكان اهتمامًا من رجال القصور. ومع ذلك فقد ظلت مكانة هؤلاء الشعراء أقل بكثير من مكانة الفرسان ورجال الدين، الذين كان حرصهم على التميز عن شعراء المنستريل لا يقل عن حرص شعراء مسرح ديونيزوس فى أثينا وممثليه على التميز عن الممثلين الهزليين المقلدين mimes ، أو عن حرص شعراء الملاحم البطولية (Scops) ، فى عصر الهجرة، على التميز عن المهرجين المضحكين (jugglers) على أن الملاحظ أن شعراء الفئات الاجتماعية المختلفة كانوا فيما مضى يعالجون موضوعات مختلفة، وكان هذا فى ذاته معيارًا للتميز الاجتماعى. أما الآن، بعد أن أصبح شاعر التروبادور يعالج نفس الموضوعات التى يعالجها شاعر المنستريل، فكان لزامًا عليه أن يتفوق على المنشد العادى فى طريقة معالجته للموضوع. وهكذا فإن "الوزن المعتم" (trobar clus) الذى أصبحت الأذواق تميل إليه فى ذلك العصر، بما فيه من غموض متعمد وحب للألغاز ، وتكديس للصعوبات فى الشكل والمضمون، لم يكن فى كثير من الأحيان إلا وسيلة لإبعاد الطبقات الدنيا غير المثقفة عن اللذة الجمالية التى تستمتع بها الطبقات العليا للمجتمع، وأداة تتميز بها هذه الأخيرة عن مجموعة المهرجين والمضحكين. فهو فى العادة مظهر للرغبة فى التميز الاجتماعى يفسر استمتاع الفنان بما هو صعب معقد، ويفسر الجاذبية الجمالية للمعانى الخفية، وللارتباطات الدقيقة البعيدة بين المعانى، والتأليف المتفكك المتقطع الذى لا يخضع لنظام ثابت، والرموز التى لا يدرك معناها فورًا، ولا تستوعب استيعابًا تامًا بعد ذلك، والموسيقى التى يصعب حفظها، و"الألحان التى لا يعرف المرء فى بدايتها على أى نحو ستنتهى" — أى بعبارة أخرى، الجاذبية الخاصة لكل استمتاع وسعادة خفية غير ظاهرة. ونستطيع أن نقدر أهمية صفة الأرستقراطية العقلية هذه فى شعراء التروبادور وتلاميذهم إذا أدركنا أن دانتى قد وضع أرنو

دانيـيل Arnaut Daniel ، أغمـض شـعراء البروفنسـال وأشدهم تعقيدًا، فى المرتبة العليا بين هؤلاء الشعراء جميعًا(١).

وعـلى الـرغم مـن أن مرتـبة شـاعر المنستريل العامى كانت أدنى من الشاعر الفـارس، فـإن ارتـباطه فـى المهنة بهذا الأخير قد عاد عليه بمنافع هائلة، فلولا هذا الارتباط لما استطاع أن يعبر عن شخصيته الفردية تعبيرًا علنيًا، أو أن يجهر بمشاعره الذاتـية، أو بعـبارة أخرى أن يتحول من شعر الملاحم إلى الشعر الغنائى. ولولا المركز الاجـتماعى الجديـد للشـاعر لـما أمكـن ظهـور هـذه الـنزعة الذاتـية الشـعرية، وشعر الاعتراف الشخصى، وهذا الاهتمام بتحليل المرء لمشاعره الخاصة. كذلك فإن مشاركة الشـاعر فـى المكانـة الاجتماعـية للفارس هى وحدها التى جعلته يبدأ مرة أخرى فى المطالـب بحقـوق التألـيف وامـتلاك أعمالـه. فلـو لم تكـن مهـنة الشـعر مهـنة أصبح يمارسـها أشـخاص لهـم مركز اجتماعى رفيع، لما استقرت عادة إشارة المرء إلى نفسه فـى أشـعاره بمـثل هذه السهولة. وإنا لنجد أن ماركابرو Marcabru قد تحدث عن نفسـه فـى عشـرين مـن قصائده الثلاث والأربعين، كما أشار أرنو دانيل إلى نفسه فى جميع قصائده تقريبًا(٢).

ولقـد كـان شعراء المنستريل، الذين عادوا الآن إلى الظهور فى كل بلاط، بل أصـبحوا يكونـون جـزءا أساسـيًا فى أشد القصور تواضعًا – كانوا أساتذة فى الإلقاء، فهـم يجمعـون بـين الإنشـاد وبـين تقديـم فواصـل مقـروءة. فهل كانت القصائد التى يـتلونها مـن تألـيفهم؟ الأرجح أنهم كانوا فى البداية يرتجلون، شأنهم شأن أسلافهم المـثلين الهزلـيين المقلديـن Mimes ، ولا شـك فـى أنهـم كـانوا حتى أواسط القرن الـثانى عشـر يمـثلون الشـاعر والمنشـد معًا. ولكن يبدو أنه حدث فيما بعد تخصص، ويـبدو أن بعـض شـعراء المنسـتريل على الأقل قد اقتصروا على إلقاء أشعار الآخرين. ومـن الواضـح أن الشـعراء مـن الأمـراء والنـبلاء كانوا فى البداية مجرد تلاميذ لشعراء المنستريل، الذين ساعدوهم دون شك، بفضل خبرتهم المهنية، على حل ما يعترضهم

---

(١) Bédier – Hazard : Hist. De la litt. Fanç., I, 1823, p. 46.

(٢) E. Wechssler : Das Kulturproblem, p. 93 .

مـن صـعوبات فنـية. وإذن فقـد كان المنشدون غير النبلاء، منذ البداية، خدمًا للهواة الأرستقراطيين ، ولا شـك فـى أن الشـعراء الفرسـان الذيـن أصـابهم الفقـر أصبحت تـربطهم فـيما بعـد علاقـة تبعية مماثلة باللوردات الكبار الذين كانوا هواة لهذا الفن. وكـان يحـدث أحـيانًا أن يسـتعين الشـعراء المحترفـون الـناجحون أنفسهم بخدمات شـعراء المنسـتريل الأفقـر مـنهم: فمن الملاحظ بوجه خاص أن الهواة الأغنياء وشعراء التروبـادور المشـهورين لم يكونـوا يلقـون أشـعارهم ، بـل كـانوا يسـتأجرون شـعراء المنسـتريل لإلقائهـا[1]. وهكـذا ظهـر تقسيم ملحوظ للعمل الفنى أدى إلى زيادة توسيع الهـوة الاجتماعـية بـين التروبـادور النبـيل وبـين شاعر المنستريل العامى، وذلك فى الـبداية على الأقل. على أن هذه الهوة أخذت تضيق بالتدريج، وأدت عملية التسوية آخـر الأمـر إلى ظهـور أنـواع مـن الشعراء، فى شمال فرنسا بوجه خاص، قريب كل القـرب من الكاتب فى العصر الحديث، لم يعد يكتب للإلقاء، وإنما يؤلف كتبًا تقرأ. فالأناشيد البطولية القديمة كانت تغنى، والأنشودة الشعبية المسماة Chansons de geste كانـت تلقـى، وملاحم البلاط القديمة كانت على الأرجح تقرأ بصوت مرتفع، أمـا قصـص الحب والمغامرة فأصبحت الآن تؤلف بوصفها مادة تقرأها السيدات. ولقد وصف البعض التغير الذى أصبحت بفضله للمرأة مكانة رئيسية وسط جمهور الأدب، بأنـه أهـم تغـير فـى تـاريخ الأدب الغـربى[2]. ولكن التغير الذى أدى إلى التحول إلى القـراءة بوصـفها شـكل الـتجربة الفنـية لم يكـن يقـل عـن ذلـك أهمـية بالنسـبة إلى المستقبل. إذ لا يمكـن أن يصـبح الشـعر هوايـة، وعـادة، وضـرورة يومية، إلا عندما يقـرأ. فعـندئذ فقـط يمكـن أن يصـبح "أدبـا" لا يقتصـر الاسـتماع بـه على المناسبات الرسـمية فـى الحياة أو الأعياد الخاصة، بل يستطيع المرء أن يلجأ إليه كلما شاء من أجـل قضـاء وقـته. وهكـذا يفقـد الشـعر آخـر الآثار الباقية من طابعه الإلهى القديم، ويصـبح مجـرد "خيال" ومجرد ابتداع يثير اهتمامنا الجمالى دون أن يزعم أنه ينطوى عـلى أى عنصـر مـن عناصـر الإقـناع. ولهـذا السـبب قـيل عـن كريـتيان دى تـروا Chrétien de Troyes أنـه شـاعر لا يؤمـن بالأسرار التى تدور حولها سير البطولة

[1] Edmond Faral : Les Jongleurs en France au Moyen – Age, 1910, pp. 73 – 74 .
[2] Albert Thibaudet : Le Liseur des Romans, 1925, p. XI.

الكلتية (Beltic) ، بل لم يعد لديه أدنى شك فى أن لها معنى حقيقيًا. فالقراءة المنتظمة تحول المستمع الخاشع إلى قارئ غير عابئ – ولكنها قد تحوله أيضًا إلى ذواقة خبير، ويؤدى تطور الذواقة آخر الأمور إلى التوحيد بين المستمعين والقراء فى فئة يجمع بينها اهتمام مشترك، ويمكن بحق أن يطلق عليها اسم "الجمهور الأدبى". ويؤدى نهم هذا الجمهور بعد ذلك إلى نتائج من أهمها ظاهرة الأدب الذى يمكن تسميته بأدب اللحظة العابرة (ephemeral literature) المكتوب من أجل إرضاء الأذواق المؤقتة. ونستطيع أن ننظر إلى رومانسيات الحب الغزلية فى ذلك العصر على أنها أول أمثلة هذا النوع من الأدب.

ولنلاحظ أن القراءة تقتضى أسلوبا فى تحديد علاقات أجزاء العمل الأدبى يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب الملائم للإلقاء أو القراءة بصوت مرتفع، وهى تتطلب، وتتيح، بلوغ تأثيرات جديدة من نوع لم يكن يعرف من قبل على الإطلاق. فالعمل الذى يقصد منه الغناء أو التلاوة يؤلف أساسًا بناء على مبدأ الانضمام البسيط: فهو يتألف من أغنيات أو حكايات أو فقرات منفردة كل منها مكتمل فى ذاته إلى حد ما. ومن الممكن أن تقاطع التلاوة فى أى موضع تقريبًا، ولا يطرأ على التأثير الكلى ضرر كبير لو أسقطت بعض الأجزاء. ولا تتحقق الوحدة فى مثل هذا العمل عن طريق شكل التأليف فيه، وإنما عن طريق وحدة الجو الذى يشيع فى العمل كله. وهذا هو البناء الذى تتميز به "أنشودة رولان Chanson de Roland"[1]، أما "كريتيان دى تروا Chrétien de Troyes فإنه يستخدم طريقة التأخير والاستطراد والمفاجأة فى تحقيق مؤثرات خاصة من التوتر لا تتولد عن الجزء الخاص منظورًا إليه فى ذاته، وإنما عن علاقة مختلف الأجزاء بعضها ببعض، وتعاقبها وتضادها. وقد اتبع شاعر رومانسيات الحب والمغامرة هذه الطريقة، ليس فقط لأن جمهوره – كما لاحظنا من قبل[2] – أصعب إرضاء من جمهور "أنشودة رولان"، بل أيضًا لأنه يؤلف لقراء، ومن ثم كان فى استطاعته، وكان من الواجب

---

(1) Karl Vossler : Frankreichs Kultur in Spiegel seinger Sprachentwicklung, 1921, 3rd edit., p. 59.

(2) Ibid.

عليه فى نفس الآن، أن يحدث تأثيرات يستحيل أن تحدثها التلاوة الشفوية التى لا تـدوم إلا وقـتًا قصـيرًا، فضـلاً عـن أنها تتعرض للمقاطعة العشوائية. وهكذا فإن هذه الرومانسيات المخصصة للقراءة قد استهلت عهد الأدب الحديث، إذ أنها أول قصص للحـب على كل شىء عداه، وتشيع فيها كلها الروح الغنائية، وتكون فيها حساسية الشـاعر هـى المعـيار الرئيسى للامتياز. والأهم من ذلك كله أنها كانت أول "حكايات متينة البناء Récits bien faits" – إذا شئنا استخدام هذا المفهوم المشهور فى النقد الدرامى.

ويـؤدى اتجـاه الـتطور خـلال عصـر الفرسـان التروبـادور وشـاعر المنسـتريل العـامى، فـى أول الأمـر، إلى نـوع مـن التقريـب بـين هذيـن الـنمطين الاجتماعـيين المخـتلفين، ولكـنه يـؤدى فيما بعد، قرب نهاية القرن الثالث عشر، إلى تمايز جديد بيـنهما. وترتـب عـلى ذلـك، من جهة، ظهور شاعر البلاط menestrel (*)(بالمعنى الضـيق)، الـذى كـان مستقرًا، يتقاضى أجرًا، كما ترتب عليه من جهة أخرى ظهور نـوع مـن المنشـد اندمج بالناس وأصبح هو الشاعر الهزلى jongleur الذى لا سيد له. فـبمجرد أن أخـذت القصـور تحـتفظ لنفسـها بشـعراء ومنشدين بوصفهم موظفين لهم منصـب رسمـى، أخـذ شـعراء المنسـتريل الجوالـون يفقـدون عادات الطبقات العليا، ويوجهـون شـعرهم – كمـا كـانوا يفعلـون قـبل ارتقـائهم اجتماعـيًا فـى بدايـة عصر الفروسـية – إلى جمهـور أدنـى مرتـبة(1). ومن جهة أخرى فإن شعراء البلاط، الذين تعمدوا أن يقفـوا فـى الطـرف المضـاد لهـم، قـد تطـوروا إلى أدبـاء بالمعنى الصحيح، يتصـفون بكـل مظاهر الغرور والكبرياء التى أصبحت تميز أدباء النزعة الإنسانية فيما بعـد. فهـم لم يعـودوا يقـنعون بالتمـتع بالحظوة لدى سيد عظيم والانتفاع من كرمه، وإنمـا أصـبحوا يـتوقون إلى أن يصبحوا معلمين لسادتهم(2). ولم يعد الأمراء يحتفظون بهـم من أجل الترويح عن ضيوفهم فحسب، وإنما أصبحوا يتخذون منهم رفاقًا وأمناء عـلى السـر ومستشـارين. وكـان لهـم فـى الواقـع مركـز وزارى، كمـا يـدل على ذلك الـتقارب بـين لفـظ الوزيـر minister واللفـظ الـذى كـان يطلق عليهم menestrel.

(*) ينبغى التمييز بين شاعر البلاط هذا menestrel والشاعر أو المنشد العامى Minstrel . (المترجم)

(1) Emile Freymond : Jongleurs et menestrels, 1883, p. 48 .

(2) Joseph Bédier : Les Fabliaux, 1925, 4th edit., pp. 418, 421 .

وعلى أية حال، فإن مركزهم كان أعلى بكثير من أى تابع من التابعين فى العصور الماضية، فكانوا يعدون أرفع الثقات فى كل المسائل المتعلقة بالذوق السليم، وأصول السلوك في القصور، وشرف الفروسية[1]. وهؤلاء هم الأسلاف الحقيقيون لشعراء عصر النهضة وأدبائه الإنسانيين، أو هم على أية حال قد أسهموا فى التمهيد لظهور هؤلاء الأخيرين بدور لا يقل عن دور خصومهم، أعنى المثقفين المشردين vagantes، الذين يميل "بوركارت Burckhardt" إلى أن ينسب إليهم كل الفضل فى هذا الصدد[2].

كان "الأديب المشرد vagans" من رجال الدين أو المثقفين الذين يهيمون على وجوههم منشدين وقارئين للأشعار، فهو قسيس هارب أو طالب تخلى عن دراسته – أى أنه بوهيمى منبوذ من طبقته الاجتماعية. وهو نتاج لنفس الثورة الاقتصادية، ومظهر لنفس الحركة الاجتماعية، التى ظهر بفضلها بورجوازى المدينة والفارس المحترف، وإن كانت قد ظهرت فيه، منذ ذلك الوقت البعيد، علامات هامة من عدم الاستقرار الاجتماعي الذى يميز المثقفين (الانتلجنسيا) المحدثين. فهو لا يحترم الكنيسة أو الطبقات المميزة على الإطلاق، وهو ثائر أباحى يقف من حيث المبدأ فى وجه كل تراث وتقاليد. وهو فى قرارة نفسه ضحية لاختلال التوازن الاجتماعي: فهو ظاهرة انتقالية تتميز بها العصور التى تتخلى فيها جماهير من الناس عن الجماعات الاجتماعية التى كانت تنتمى إليها من قبل، والتى كانت تتحكم فى جميع مظاهر حياة أفرادها، وتنضم إلى تجمعات أخرى أقل تماسكاً، تمنحها مزيداً من الحرية، وإن لم تكن تتيح لها من الحماية إلا قدراً أقل. وأدى إحياء المدن وتركز السكان فيها، وقبل ذلك كله، ازدهار الجامعات، إلى خلق ظاهرة اجتماعية جديدة – هى العامل الدارس scholar - proletariat[3]. كذلك فقد جزء من رجال الدين استقرارهم الاجتماعي. فقبل ذلك كانت الكنيسة تضطلع بالمسئولية

---

(1) **E. Faral, op. cit., p. 114.**

(2) **Hohm Suessmilsch : Die lateinische Vagantenpoesie des 12 und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung, 1917, p. 16 – Cf. Wolfgang Stammler's review in "Mitteilungen aus der hist. Lit., 1920, vol. 48, pp. 85 ff., and Georg v. Below : Ueber hist. Periodisierung, 1925, p. 33.**

(3) **"Carmina Burana", edit. By Alfons Hilka and Otto Schumann. II, 1930, p. 82.**

عن جميع تلاميذ المدارس الأسقفية أو مدارس الأديرة، أما بعد أن اتسع نطاق الحرية الشخصية وأصبح هناك ميل عام إلى الارتفاع فى السلم الاجتماعى، فقد امتلأت المدارس والجامعات بالشبان الفقراء، ولم تعد الكنيسة راغبة فى إيجاد وظائف لهم جميعًا. وكان هؤلاء الشبان، الذين لم يكن فى استطاعة الكثيرين منهم إتمام دراساتهم، يحيون فى كثير من الأحيان حياة تجوال يقومون فيها بالتسول أو بالتمثيل الهزلى. وكان من الطبيعى أن يعملوا فى كل الأحوال على استخدام شعرهم أداة يصبون بها جام غضبهم ونقمتهم على ذلك المجتمع الذى كان يبدى نحوهم كل هذا الإهمال.

ولقد كان الشعراء المشردون (الفاجانتس) يكتبون باللاتينية، وكانوا هم المرفهون عن السادة الروحيين، لا الزمنيين. ولكن حياة المثقف الجوال لم تكن تختلف كثيرًا، فى جميع النواحى الأخرى، عن حياة شاعر المنستريل الجوال. كما لم يكن الفارق بينهما فى التعليم كبيرًا إلى الحد الذى يظن عادة. ذلك لأن هؤلاء القساوسة المتمردين والطلاب العابثين لم يكونوا، على أية حال، إلا أنصاف متعلمين، شأنهم شأن الممثلين المقلدين mimes والشعراء الهزليين jongleurs[(١)]. ومع ذلك فإن أعمالهم، فى اتجاهها العام على الأقل، كانت شعرًا مثقفًا لطبقة اجتماعية خاصة، وكانت موجهة إلى جمهور صغير رفيع الثقافة نسبيًا. وعلى الرغم من أن هؤلاء "الشعراء المشردين" كانوا فى كثير من الأحيان يضطرون إلى الترويح عن جماعات غير مثقفة بأشعار مكتوبة باللغة العامية، فإنهم حرصوا بشدة على الابتعاد عن شعراء المنستريل العاديين[(٢)].

وليس من السهل دائمًا أن نميز شعر "المشردين" (الفاجانتس) تمييزا قاطعًا من الشعر المدرسى[(٣)]. فهناك عدد من قصائد الحب الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسطى تمثل شعرًا مثقفًا، ولكن بعض هذه القصائد كانت مجرد شعر مدرسى، بمعنى أنها ألفت كجزء من التعليم المنتظم. ولم تكن كثير من أنشودات الحب

---

(١) J. Bédier : Les Fabliaux, p. 395.

(٢) Hennig Brikmann : "Werden und Wesen der Vaganten", Preussische Jahrbuecher, 1924, p. 195.

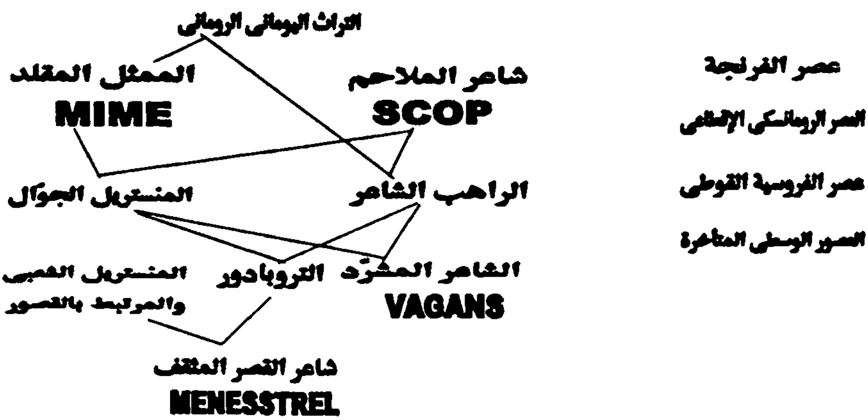
(٣) قارن فيما يتعلق بالجزء الآتى كتاب:
Hilka – Schumann : Carmina Burana, II, pp. 84 – 5.

الملتهبة سوى واجبات مدرسية، فلا يمكن أن تكون مرتكزة على تجارب مباشرة عميقة. ولكن هذه بدورها ليست هى القصة الكاملة للأشعار الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسطى. فأغلب الظن أن بعض أغانى الخمر على الأقل، وربما أغانى الحب أيضًا، قد ظهرت أصلاً فى الأديرة. كذلك فإن قصائد مثل قصيدة "لقاء فى جبل روماريكى Concilium in Monte Romarici" أو قصيدة "عن فيليس وفلورا De Phyllide et Flora" تنتسب على الأرجح إلى كبار رجال الدين — بل إن الشعر اللاتينى الدنيوى فى العصور الوسطى كان على الأرجح شعرًا أسهم فيه رجال الدين بجميع مراتبهم.

وأهم الفروق بين أشعار الحب الغنائية عند "الفاجانتس" وبين نظائرهم عند التروبادور هى أن الأولى تتحدث عن المرأة بازدراء لا بروح الميل، وتعالج موضوع الحب الحسى بطريقة صريحة تكاد تصل إلى حد الحيوانية. وما ذلك إلا مظهر آخر لعدم الاحترام الذى كان يبديه "الفاجانتس" نحو كل ما تعمل التقاليد على تكريمه، وليس، كما اعتقد البعض، نوعا من الانتقام من حالة التعفف، إذ ليس من المحتمل أن يكونوا قد مارسوا هذه الحالة قط. ففى أشعار "جوليار Goliard" السوقى الساخر fabliaux. وهذا التشابه لا يمكن أن يكون عارضًا، وهو يؤدى بنا إلى القول بأن "الفاجانتس" كان لهم دور مباشر فى خلق هذا الأدب المضاد للمرأة والمضاد للرومانتيكية بأسره. وعلى أية حال فهناك حقيقة تؤيد هذا الاستنتاج، هى أنه لم تكن هناك طبقة واحدة استطاعت أن تنجو من سخرية هذا الشعر السوقى (fabliaux): لا الرهبان ولا الفرسان، ولا البورجوازيون ولا الفلاحون. ولقد كان المثقف الجوال يرفه عن البورجوازى أيضًا فى بعض الأحيان، بل كان أحيانًا يعده حليفًا له فى حربه السرية ضد الطبقة الحاكمة، ولكنه كان مع ذلك يزدريه. والحق أن من الخطأ البين أن ننظر إلى هذا الشعر السوقى على الرغم من روحه غير المكترثة، وإهماله للقالب الأدبى، ونزعته الخشنة إلى مطابقة الطبيعة، على أنه كان أدبًا للشعب وحده دائمًا، أو أن نفترض أنه لم يكن إلا لجمهور بورجوازى فحسب. فالأمر المؤكد هو أن كتاب هذا النوع من الأدب كانوا بورجوازيين، لا فرسانا، وأن الروح الغالبة عليهم كانت بدورها روحًا بورجوازية — فهى عقلانية، لا تعلل نفسها بالأوهام، ساخرة، بعيدة عن الرومانتيكية. ومع ذلك، فكما أن الجمهور البورجوازى

كان يجد فى رومانسيات الفروسية متعة لا تقل عما يجده فى الأقاصيص العديدة التى تدور حول حياة الطبقة الوسطى، فكذلك كان النبلاء يحبون الاستماع إلى قصص شعراء المنستريل المكشوفة، بقدر ما كانوا يحبون الرومانسيات البطولية لشعراء البلاط. ولم تكن الأشعار السوقية أدبًا طبقيًا بورجوازيًا بالمعنى الذى كانت به الأنشودة البطولية أدبًا للنبلاء المحاربين، أو رومانسيات الحب أدبًا طبقيًا لفرسان القصور. وهى على أية حال تمثل البورجوازى فى حالة منعزلة، فيها نقد ذاتى، وهذا النقد الذاتى البورجوازى الذى كانت تعبر عنه جعل لها أيضًا جاذبيتها على المراتب العليا للمجتمع. وبطبيعة الحال فإن استمتاع طبقة النبلاء بالأدب الخفيف للأوساط البورجوازية لا يعنى بالطبع أنها كانت تعد هذا أدبًا يقف على قدم المساواة مع رومانسيات فرسان البلاط. فهى تستمتع بالقصص على نفس النحو الذى تستمتع عليه بالتمثيل الصامت، وبغناء المنشدين الجوالين، و"الأدباتية".

وفى العصور الوسطى المتأخرة أخذ الشعر يزداد اقترابًا من الطابع البورجوازى، وكذلك الحال فى الشاعر، تمشيًا مع شعره ومع جمهوره. ومع ذلك لم تظهر خلال ما تبقى من العصور الوسطى أنماط جديدة من الشعراء – باستثناء شعراء الميستر سنجر ذوى العقليات البورجوازية – وإنما ظهرت فقط فروع جديدة للأنماط القديمة. ويمثل الشكل الآتى شجرة نسب هذه الأنماط المختلفة :



الفصل التاسع

ثنائية الفن القوطى

تظهـر المرونة الروحية للعصر القوطى فى أعمال الفن البصرى بصورة أوضح، علـى وجـه العمـوم، مـن تلك التى تظهر بها فى الأعمال الشعرية. فقد ظلت ممارسة الفـنون البصـرية فـى أيـدى جماعـة موحـدة فى عمومها، مما جعلها تسير فى تطور متصـل تقريـبًا، عـلى حـين أن الإنـتاج البشـرى، الـذى كـان يـتحول مـن مسـتوى اجـتماعى إلى آخـر، قـد سـار فى سلسلة من القفزات أو الأطوار التى كانت فى كثير مـن الأحيان متقطعة تفتقر إلى الاتصال. وفضلاً عن ذلك فإن الروح البورجوازية، التى كانـت هـى القـوة الدافعـة فـى المجـتمع الجديـد المختل التوازن، قد فرضت نفسها بسـرعة أكـبر، وبصـورة أكمل فى الفنون التشكيلية منها فى الشعر. ففى حالة الشعر لم تكـن هـناك إلا أنمـاط قـليلة عـلى هامش إنتاج ضخم، تعبر مباشرة عن الاستمتاع الدنـيوى الواقـع بالحـياة، المميز للبورجوازية، على حين أن هذه الروح البورجوازية تتغلغل فى الفن التشكيلى كله بجميع أشكاله تقريبًا.-ففى هذا الفن ظهر تحول هائل للروح الأوروبية من مملكة الله إلى الطبيعة، ومن العالم الآخر إلى البيئة المباشرة، ومن الغوامـض الأخـروية الهائلـة إلى أسـرار عـالم المخلوقـات الأكـثر بسـاطة، وظهـر هذا الـتحول فـى الفـن التشـكيلى بصـورة أوضح من ظهوره فى الشعر الممثل لذلك العصر. فـالفن البصـرى كـان أسـبق إلى الكشـف عـن تحـول اهتمام الفنان من الرموز الكبرى والعلاقـات الميتافيزيقـية إلى تصـوير مـا يـدور فـى الـتجربة المباشـرة، وما هو جزئى محسـوس. وعـاد الفنان مرة أخرى إلى تكريم الحياة العضوية، التى فقدت بعد نهاية العـالم القديم كل معنى وقيمة لها، وأصبحت الأشياء الفردية فى الواقع المجرب منذ ذلك الحين موضوعات للفن، دون أن تحتاج إلى تفسير أخروى خارق للطبيعة.

وليس في وسع المرء أن يجد تعبيرًا عن هذا التطور، أفضل من كلمات القديس توما : "الله يستمتع بالأشياء جميعًا، لأن كلا منها متفق مع ماهيته." فهذه الكلمات شعار كامل للتبرير اللاهوتي لنزعة مطابقة الطبيعة. فكل شيء حقيقي، مهما كان من ضآلته وعرضيته، له علاقة مباشرة بالله، وكل شيء يعبر عن الطبيعة الإلهية بطريقته الخاصة، ومن ثم فإن له قيمته الخاصة ومعناه بالنسبة إلى الفن بدوره. وعلى الرغم من أن الأشياء لا تسترعي انتباهنا، في الوقت الراهن، إلا بوصفها مظاهر لله، وتتدرج — تبعًا لدرجة مشاركتها في الله — في ترتيب تصاعدي، فإن الفكرة القائلة إنه لا يوجد مستوى من مستويات الوجود، مهما كان انحطاطه، إلا وله دلالته، وفيه قبس من الألوهية، وبالتالي فليس فيها ما هو غير جدير بأن يصور في الفن — هذه الفكرة كانت فاتحة عهد جديد. وهكذا فإن فكرة القوة الإلهية التي تمارس في الأشياء المخلوقة قد حلت، في الفن بدوره، محل فكرة الإله المستقل كل الاستقلال عن العالم. ذلك لأن الإله الذي "يدفع من الخارج" كان يتمشى مع النظرة الأرستقراطية إلى العالم في العصر الإقطاعي المتقدم، أما الإله الحاضر الذي يمارس قدرته على جميع مستويات الطبيعة فيتمشى مع اتجاه عالم أكثرا تحررًا، لا يستبعد فيه كل الاستبعاد إمكان ارتفاع المرء عن مستواه. وقد ظل التسلسل الميتافيزيقي في مراتب الأشياء يعبر عن مجتمع مؤلف من طبقات متدرجة، غير أن النزعة التحررية للعصر تتبدى أيضًا في القول بأن أدنى مراتب الوجود هي ذاتها ضرورية بطريقتها الخاصة. فمن قبل كانت هناك هوة لا تعبر، تفصل بين هذه المراتب، أما الآن فأصبحت هذه المراتب متصلة بعضها ببعض. وعلى ذلك فإن العالم يصور، بوصفه موضوعًا للفن أيضًا، على أنه واقع متصل، وإن يكن متدرجا بدقة.

ولابد أن يكون واضحًا أنه لا يوجد في العصور الوسطى المتأخرة إمكان لقيام نوع من نزعة مطابقة الطبيعة التي ترد الواقع بأسره إلى مجرد مجموع للانطباعات الحسية، مثلما كان من المستحيل فيها أن تحل طريقة الحياة البورجوازية محل أشكال الحكم الإقطاعي بدورها، أو أن تزول تمامًا الدكتاتورية الروحية للكنيسة في سبيل قيام ثقافة حرة، دنيوية، لا تقيدها أية قيود. فما نجده في الفن، كما في جميع ميادين الحضارة الأخرى، إنما هو توازن معين بين الحرية والتقييد. وما

كانت النزعة إلى مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى إلا توازنًا غير مستقر بين النوازع التى تؤكد الحياة والنوازع التى تنكرها، تمامًا كما يتغلغل التناقض الباطن فى عصر الفروسية بأسره، وكما تتأرجح الحياة الدينية بأسرها بين التعاليم المفروضة والإيمان الباطن، بين العقائد الكنسية والتقوى العلمانية، بين الحرفية والذاتية. ففى كل هذه المتقابلات الاجتماعية والدينية والفنية يظهر نفس التناقض الداخلى، ونفس الاستقطاب الروحى.

وأوضح مظهر لهذه الثنائية هو الشعور الغريب نحو الطبيعة فى الشعر والفن القوطى. فلم تعد الطبيعة عالمًا ماديًا أخرس عديم الروح، كما كانت تبدو — وكان من الضرورى أن تبدو — فى نظر العصور الوسطى المتقدمة بفكرتها اليهودية المسيحية عن الله بوصفها سيدا وخالقًا روحيًا غير منظور. فقد كان الإيمان بالتعالى المطلق لله يستتبع حتمًا، فى ذلك الحين، إقلالاً من قيمة الطبيعة، كما أن الفكرة التى أصبحت سائدة الآن عن شمول الألوهية Pantheism قد أدت إلى رد اعتبار الطبيعة. فقبل الحركة الفرنسسكانية لم يكن من الممكن أن تطلق صفة "الأخ" إلا على إنسان مماثل، أما بعد هذه الحركة فأصبح من الممكن إطلاقها على أى مخلوق[١]. وفضلاً عن ذلك فإن هذه الفكرة الجديدة عن الحب كانت تتمشى مع الاتجاه التحررى لذلك العصر. فلم يعد المرء يبحث فى الطبيعة عن نظائر لحقيقة خارقة للطبيعة فحسب، وإنما أصبح يبحث فيها عن آثار لشخصيته وانعكاسات لمشاعره الخاصة[٢]. فالمرج المزهر، والجدول المغطى بالجليد، والربيع والخريف، والصباح والمساء، كل هذه تعد مراحل فى رحلة للحج تقوم بها الروح. ومع ذلك فعلى الرغم من هذا الشعور بالألفة مع الطبيعة، ظل الناس يفتقرون إلى إدراك ما هو فردى فى الطبيعة. فالصور المستخلصة من الطبيعة كانت جاهزة وتقليدية فى جمود، وتفتقر إلى التنوع الشخصى والتعاطف العميق[٣]. ففى أغنيات الحب تتكرر مرارًا أوصاف محفوظة لمناظر الربيع والشتاء، حتى تغدو آخر الأمر مجرد صيغ تقليدية فارغة.

---

(١) Max Scheler : Wesen und Formen der Sympathie, 1923, pp. 99 – 100.

(٢) W. Ganzenmueller, op. cit., p. 225.

(٣) Alfred Biese : Die Entwicklung des Naturgefuhls im Mittelalter und in der Neuzeit, 1888, p. 116.

ومع ذلك فإن مجرد تحول الطبيعة إلى موضوع للاهتمام، والنظر إليها فى ذاتها على أنها أمر جدير بالوصف هو فى ذاته أمر يسترعى النظر. والواقع أن عينى الإنسان ينبغى أن تتفتحا أولاً على الطبيعة قبل أن تستطيع كشف السمات الفردية فيها.

وتتجلى النزعة القوطية إلى مطابقة الطبيعة فى تصوير الهيئة البشرية بصورة أوضح وأكثر اتساقًا بكثير مما تجلى فى أوصافها هذه للمناظر الطبيعية. ففى ذلك الميدان نصادف على الدوام نظرة جديدة إلى الفن، وهى نظرة مضادة تمامًا التجريد النمطى فى العصر الرومانسكى وهنا يتركز الاهتمام كل الارتكاز على ما هو فردى مميز - حتى قبل عهد تماثل الملوك فى ريمز Reims والصور الشخصية للمؤسسين فى نامبرج Naumberg. ذلك لأننا نجد بالفعل نظائر تقترب مما فى هذه الصور من نضارة وحيوية وطابع مباشر، فى الأشكال المرسومة على البوابة الغربية فى شارتر[١]. وهذه الصور بدورها قد رسمت بقدر من الدقة يجعلنا نوقن بأنها لابد كانت دراسات لنماذج حية فعلية. فالعجوز الطيب الذى يبدو عليه المظهر الريفى، بعظام خده الناتئة، وأنفه العريض المفلطح، وعينيه المائلتين قليلاً، لابد أنه كان إنسانًا يعرفه الفنان شخصيًا. والأمر الذى يسترعى الانتباه هو أن هذه الأشكال، وإن كانت لا تزال تظهر فيها صفات الثقل والخشونة الآرخية القديمة، ولم يكن قد ظهر فيها بعد أى أثر للحيوية اللاحقة فى عصر الفروسية، كانت حافلة بالشخصية إلى حد يدعو إلى الدهشة. ومن الواضح أن الشعور بالفرد كان من أول مظاهر الاتجاه الدينامى الجديد. والحق أن من الأمور التى تدعو إلى الدهشة بحق أن نرى ذلك الانتقال المفاجئ للفن من حالة لم يكن ينظر فيها إلى الجنس البشرى إلا فى كليته وإطراده، ولا يميز بين الناس إلا تبعًا لكونهم سينعمون بالخلاص أو ستلحق بهم اللعنة، ويتجاهل كل الفوارق الفردية الأخرى على أساس أنها خارجة كل الخروج عن الموضوع، إلى حالة مختلفة كل الاختلاف، تؤكد الفردانية وتحاول الوصول إليها فى كل شكل[٢]. ومما يدعو إلى الدهشة أن نرى كيف استيقظ فجأة إحساس بالأشياء

---

(١) **Wilhelm Voege : Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200", Zschr. F. bild. Kunst, N.F., XXV, 1914, pp. 193. ff.**

(٢) **Henri Focillon : "Origines monumentales du Portrait français". In "Mélanges offerts à M. Nicolas jorga", 1933, p. 271.**

العادية وفى الحياة اليومية، وكيف بدأ الناس مرة أخرى يلاحظون بسرعة، ويرون الأشياء رؤية "صحيحة"، ويجدون ثانية لذة فيما هو عرضى تافه. ومما يشهد بضخامة التغير الذى طرأ على الأسلوب أنه، حتى فى حالة فنان مثالى مثل دانتى، كانت قدرة هذا الفنان على إدراك التفاصيل الصغيرة هى مصدر قيمته الشعرية الكبرى.

فما الذى حدث بالفعل؟ أن التغير الأساسى هو أن فن العصور الوسطى المتقدمة، الذى كان منحازًا إلى الجانب الروحى وحده ، وكان يرفض كل محاكاة للواقع المجرب مباشرة، وكل تحقيق بواسطة الحواس، قد حل محله فن يجعل صحة كل تعبير، حتى ولو كان ذلك تعبيرًا عن أرفع الأمور على الطبيعة وأكثرها مثالية وألوهية، متوقفة على الوصول إلى مطابقة كاملة مع الواقع الطبيعى المحسوس. وهكذا تبدلت كل العلاقة بين "الروح" و"الطبيعة". فلم تعد الطبيعة توصف بالافتقار إلى الروح، وإنما أصبحت توصف بشفافيتها الروحية، وقدرتها على التعبير عن الروحى، وإن لم تكن قد وصفت بعد بروحانية خاصة بها. ولم يكن من الممكن أن يحدث هذا التحول إلا بعد تغير فى مفهوم الحقيقة ذاته، التى أصبح لها الآن وجه مزدوج، بدلاً من اقتصارها السابق على جانب واحد. وبعبارة أخرى فهو لم يكن ليحدث إلا بعد أن أصبح الناس يعترفون بطريقين مختلفين للحقيقة، أو بعد أن اكتشفوا، على الأصح، أن هناك نوعين من الحقيقة. ومن الملاحظ أن العصور الوسطى المتقدمة لم تكن تعرف على الإطلاق تلك الفكرة الجديدة التى ظهرت فى الوقت الذى نتحدث عنه — أعنى الفكرة القائلة أن تصوير حالة معينة للأشياء تتسم بأنها حقيقية فى ذاتها، ينبغى، لكى يكون صحيحًا من الوجهة الفنية، أن يطابق الأحوال الخاصة المعطاة فى التجربة الحسية، بحيث أن القيمة الفنية والقيمة المثالية لتصوير ما قد تكونان غير متساويتين على الإطلاق. وإذا دلت هذه الفكرة الجديدة على شىء، فإنما تدل على أن النظرية الفلسفية المعاصرة المشهورة فى "ثنائية الحقيقة" قد أصبحت الآن تطبق على الفن. والحق أننا لا نجد فى أى مجال آخر تعبيرًا عن الانقسام العقلى الذى أحدثه الخروج على التقاليد الإقطاعية القديمة وتحرر أذهان الناس بالتدريج من الكنيسة، يعادل فى وضوحه تعبير هذه النظرية،

التى كانت خليقة بأن تبدو منفرة فى أى عصر أسبق. فأى شيء كان يبدو أبعد عن الفهم فى عصر إيمان راسخ، من أن يكون هناك نوعان من المعرفة، ومصدران مختلفان للحقيقة – أى أن يكون الإيمان والعلم، والسلطة والعقل، واللاهوت والفلسفة، متناقضين كل مع الآخر، على حين أن كلا منهما يمكن أن يعبر، بطريقته الخاصة، عن نوع من الحقيقة؟ الحق أن هذه النظرية افتتحت طريقًا محفوفًا بالمخاطر، ولكنه كان هو المخرج الوحيد بالنسبة إلى عصر لم يكن يقنع بالإيمان المطلق، وإن لم تكن الروح العلمية قد تغلغلت فيه بعد بقدر كاف من العمق – أعنى عصرا لم يكن على استعداد للتضحية بإيمانه من أجل علمه، أو بعلمه من أجل إيمانه، وبالتالى كان عاجزًا عن بناء ثقافته إلا على أساس مركب معين من الاثنين معًا.

لقد كانت المثالية فى العصر القوطى، فى الوقت الذى تتسم فيه بنزعة إلى مطابقة الطبيعة، تسعى إلى تصوير الأشكال الروحية والمثالية، التى ترجع جذورها إلى عالم فوق المحسوس، بطريقة تكون فى الوقت ذاته صحيحة تجريبيًا. وفى ذلك كان الفن متمشيًا مع المثالية الفلسفية السائدة فى ذلك العصر، والتى كانت تذهب إلى أن الأفكار ليست منفصلة عن الأشياء الجزئية، وإنما هى مندمجة فيها، وبالتالى أكدت حقيقة الأفكار والجزئيات معًا. ولو عبرنا عن هذه الفكرة بلغة النزاع التاريخى السائد فى ذلك العصر، لكان معناها أن الكليات كانت تعد كامنة فى معطيات الحس، وليس لها بدونها أى وجود موضوعى على الإطلاق. ولقد كان هذا الشكل المعتدل من أشكال النزعة الاسمية nominalism ، كما تسمى هذه النظرية فى تاريخ الفلسفة ، مبنيًا على نظرة إلى العالم ظلت فيها عناصر كثيرة من المثالية والنزعة فوق الطبيعية، ولكنها كانت مع ذلك أكثر تباعدًا عن المثالية المطلقة (أى عما كان يطلق عليه اسم "النزعة الواقعية"(*) فى الخلاف السائد فى ذلك العصر) مما

(*) يشير المؤلف هنا إلى اختلاف معنى لفظ "الواقعية"، فى التقابل الفلسفى بين الواقعية والاسمية فى العصور الوسطى، عن معناها الحديث: إذ كانت الواقعية عندئذ تدل على الوجود الواقعى للأفكار، لا للأشياء، ومن هنا فإن المذاهب القائلة بالواقعية فى ذلك العصر كانت – بمقاييسنا الحالية – مثالية متطرفة، على حين أن المذاهب "الاسمية" هى الأقرب إلى الواقعية بمعناها الحديث، أى واقعية الأشياء. (المترجم)

كانت عن الأشكال اللاحقة المتطرفة للنزعة الاسمية، التي كانت تنكر أى نوع من الوجود الموضوعي للأفكار، ولا تعترف بحقيقة نهائية سوى الحوادث الفردية، العينية، غير المتكررة، والمنفردة، في التجربة الحسية. والواقع أن عمل حساب الشيء الفردى - على هذا النحو - في البحث عن الحقيقة كان هو الخطوة الحاسمة. ذلك لأن مجرد الاعتراف بأن هناك أشياء فردية، والتساؤل عما إذا كان الفرد الموجود قد يكون جوهريًا، يعنى فتح الباب أمام النزعة الفردية والنزعة النسبية، ويؤدى إلى القول باعتماد الحقيقة، جزئيًا على الأقل، على الوقائع الزمنية المتغيرة لهذا العالم.

والواقع أن المشكلة التى كان يدور حولها الخلاف المتعلق بالكليات ليست فقط هى المشكلة الرئيسية فى الفلسفة، وليست فقط هى المشكلة الفلسفية الحقيقة، التى لا تكون التقابلات الأساسية فى الفلسفة - بين التجريبية والمثالية، وبين المذهب النسبى والمذهب المطلق، وبين الفردية والكلية، والنزعة التاريخية والنزعة اللاتاريخية - سوى مجرد أشكال فرعية لها، وإنما هى أكثر إلى حد بعيد من مجرد مشكلية فلسفية. إنها فى حقيقة الأمر تلخيص لتلك الأسئلة الحيوية التى تفرض نفسها بمجرد أن يتطور أى نوع من الثقافة، والتى يتعين على الفرد، بمجرد أن يصبح واعيًا بذاته بوصفه كائنًا روحيًا، أن يستقر على رأى فيها. والواقع أن النزعة الاسمية المعتدلة، التى لا تنكر حقيقة الأفكار وإنما تعدها غير منفصلة عن موضوعات التجربة الحسية، إنما هى مفتاح الثنائية القوطية بأسرها، سواء فى ذلك ثنائية القوى الدافعة المتعارضة فى البناء الاقتصادى والاجتماعى لذلك العصر، والتناقض الداخلى بين العصرين المثالى والطبيعى فى الفن القوطى. وهنا نجد أن المذهب الاسمى يقوم بنفس الدور الذى قامت به الحركة السفسطائية فى تاريخ الفن والثقافة القديمين. فكل منهما هو النظرية الفلسفية المميزة لعصر مضاد للتراث، تسوده عقلية متحررة نسبيًا. وكل منهما فلسفة عصر من عصور التنوير، إذ أن أهم صفة تميزهما هى أنهما ينظران إلى معايير كانت تعد من قبل أزلية تسرى على نحو مطلق، على أنها قيم نسبية، وبالتالى متغيرة عابرة. وهما يرفضان الاعتراف بأن أى معيار يمكن أن يسرى بطريقة "خالصة" مطلقة، مستقلاً عن الظروف الفردية.

وليس من الممكن تفسير تحول الأساس الفلسفى لنظرة العصر الوسيط إلى العالم من ميتافيزيقا واقعية إلى ميتافيزيقا اسمية إلا بالرجوع إلى الأصول الاجتماعية لذلك العصر. فقد كانت النزعة الواقعية(*) ملائمة لنظام اجتماعى غير ديمقراطى فى أساسه، ولتدرج فى المراتب لا يعمل فيه حساب إلا للقمم، ولتنظيمات تقوم على نزعة مطلقة، تعلم على الفرد وتحد الحياة فى إطار الكنيسة والإقطاع دون أن تسمح بأية حرية للحركة. أما النزعة الاسمية فتعبر عن انحلال الأشكال المتسلطة للمجتمع، وانتصار الحياة الاجتماعية المبنية على فوارق فردية لا نهاية لها، على الحياة الاجتماعية القائمة على خضوع غير مشروط للفرد. فالواقعية تعبير عن نظرة سكونية محافظة، بينما الاسمية تعبير عن نظرة دينامية تحررية تقدمية. والاسمية، التى تقول بأن لكل شىء جزئى نصيبًا من الوجود، تتمشى مع نظام للحياة يكون فيه، حتى لمن هم فى أدنى درجات السلم الاجتماعى، فرصتهم فى الارتفاع.

كذلك تظهر الثنائية، التى تتبدى فى علاقة الفن القوطى بالطبيعة، فى الحل الذى أتى به هذا الفن لمشكلات التأليف. فالفن القوطى، من جهة، يتخلى عن أسلوب التأليف الرومانسكى الذى كان زخرفيًا تراكميًا فى المحل الأول، ليستعيض عنه بقوالب أقرب إلى المفهوم الكلاسيكى، مبنية على مبدأ التركيز. وهو من جهة أخرى يجزىء الكل، الذى كانت تشيع فيه، فى الفن الرومانسكى، وحدة زخرفية معينة على الأقل، إلى عدد من التأليفات الجزئية، التى يشيد كل منها تبعًا للمبدأ الكلاسيكى فى الوحدة وتسلسل المراتب (unity and subordination)، ولكنها فى مجموعها تعطى تأثير تجمع للموضوعات مفتقر إلى التمايز إلى حد ما. وكانت هناك محاولات لإضفاء مزيد من التفتح على التأليفات الرومانسكية المزدحمة، ولتصوير مناظر كاملة فى الزمان والمكان، بدلاً من مجرد تجميع الجزئيات التى لا ترتبط إلا بمعنى رمزى أو من خلال تخطيط زخرفى، ولكن حتى فى هذه الحالة ظل التأليف القوطى قائمًا فى أساسه على مبدأ إضافة الأجزاء بعضها

(*) انظر الملحوظة السابقة للمترجم.

إلى بعض، وبذلك كان بعيدًا كل البعد عن الوحدة المكانية والزمانية للعمل الفنى الكلاسيكى.

وفى ذلك النمط الدورى الذى تتناوب فيه أساليب التأليف واحدًا بعد الآخر، برز مرة أخرى مبدأ التصوير "المتصل"، والميل إلى استعراض كل المراحل الجزئية لحادث ما، كما فى حالة "الفيلم"، والاستعداد لملء "اللحظة الحافلة" بثروة من التفاصيل الملحمية – وكلها علامات لموقف فنى صادفناه من قبل فى العصور الوسطى. ونستطيع أن نجد أقوى تعبير عن هذا المبدأ ذاته فى دراما العصر الوسيط، التى يظهر فيها ميل إلى التغير والتنوع بلغ من القوة حدًا استحقت معه أن تسمى "دراما الحركة Bewegungsdrama"، فى مقابل "دراما المكان الواحد Einortsdrama" فى العصر الكلاسيكى[1]. فمسرحيات الهيام والانفعال Passion Plays، بمناظرها المتعددة التى يقف كل منها إلى جانب الآخر، وبما فيها من ممثلين يعدون بالمئات، وعروضها التى تمتد فى كثير من الأحيان عدة أيام بطولها – هذه المسرحيات تمر بكل مرحلة من مراحل الحوادث المعروضة، وتقدم بالتفصيل كل قصة منفردة مع شغف بالغ بكل ما هو مثير، وتبدى اهتمامًا بحركة الحوادث يفوق بكثير اهتمامها بالموقف الدرامية المنفردة. هذه "الدراما السينمائية" فى العصور الوسطى كانت بمعنى معين أقوى نواتج الفن القوطى دلالة عليه، وإن كانت من حيث المستوى تكاد تكون أقلها قيمة. وكثيرًا ما كان هذا الدافع الفنى الجديد يؤدى إلى ترك كاتدرائيات دون إتمامها، أو – فى حالة إتمامها – إلى إعطاء المرء ذلك الشعور، الذى كان جيته أول من أحس به عن وعى، بأنها ناقصة على نحو ما، بل بأن من المستحيل إتمامها، لأنها تسير فى نمو لا ينتهى ولا يقف عند حد. هذا الميل إلى اللامحدود، وعدم الاكتفاء بأية نهاية، يظهر بأوضح صورة ممكنة فى مسرحيات الهيام والانفعال، نظرًا إلى سذاجتها المفرطة. وفى "دراما الحركة" فى العصور الوسطى تتجلى أوضح صور الإحساس الدينامى بالحياة فى ذلك العصر، وما

---

[1] Arnulf Perger : Einortsdrama und Bewegungsdrama, 1929.

يتصف به من عدم استقرار يؤدى إلى تفكيك طرق التفكير والشعور التقليدية، وانحيازه – المتأثر بالنزعة الاسمية – إلى كثرة الجزئيات المتغيرة العابرة .

كذلك فإن هذه الثنائية التى تتجلى فى مختلف الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والدينية والفلسفية لذلك العصر، وفى التضاد بين اقتصاد الاستهلاك والاقتصاد التجارى، وبين الإقطاع والبورجوازية، وبين التعلق بالعالم الآخر والتمسك بالعالم الذى نعيش فيه، والواقعية والاسمية – هذه الثنائية التى تسود علاقة الفن القوطى بالطبيعة بأسرها، وتتحكم فى البناء الداخلى لتركيبه، تتجلى أيضًا فى استقطاب بين العناصر العقلية واللاعقلية فى الفن، ولاسيما فى العمارة. ولنلاحظ أن القرن التاسع عشر، الذى حاول بطبيعة الحال أن يفسر طابع هذه العمارة من خلال عقليته الميالة إلى الجانب التكنولوجى، قد أكد سماتها العقلانية. فقد وصف جوتفريد زمبر Gottfried Semper الفن القوطى بأنه "مجرد ترجمة للفلسفة اللاسكلائية إلى حجارة"[1]، ورأى فيوليه لودوك Viollet- Duc فى هذا الفن مجرد تطبيق وتمثيل للقوانين الرياضية[2]. والواقع أن كليهما كان يراه فنًا تحكمه الضرورة المجردة، على نقيض اللامعقولية التى تتصف بها الدوافع الجمالية. ولقد كان كلاهما، بل والقرن التاسع عشر بأسره، يفسر هذه العمارة بأنها "فن حسابى للمهندس" يستمد وحيه من المنفعة العملية، ويعبر ببساطة عما هو ضرورى من الوجهة التكنيكية، وما هو ممكن من الوجهة البنائية. وكان يعتقد أن مبادئ العمارة القوطية – وأهمها طابعها الرأسى البهيج – يمكن أن تستمد كلها من القبة المضلعة (ribbed vault) ، وهى اختراع تكنيكى. هذه النظرية الآلية كانت تتلاءم مع علم الجمال العقلانى السائد فى ذلك القرن، إذ كان المعتقد أنه لا يمكن تغيير أى جزء تفصيلى واحد، فى العمل الفنى الأصيل، دون الإخلال بالعمل كله، وكان ينظر إلى المبنى القوطى، بمنطقه الدقيق ونزعته الوظيفية الصارمة، على أنه أفضل نموذج

---

(1) Gottfried Semper : Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten, I, 1860, p. 19 .

(2) Viollet – le – Duc : Dictionnaire raisonnée de l'arch. Franc. du XIe au XVIe siècle, I, 1855, p. 153.

للكل الفنى الذى يقضى عليه تمامًا لو أضيف إليه أو انتقص منه شىء"[1]. وأنه ليبدو من الغريب حقًا أن تطبق نظرية كهذه على العمارة القوطية، التى تثبت على أوضح صورة، نتيجة للتاريخ المتداخل المتقطع لمبانيها، أن الشكل الأخير للعمل الفنى يرجع إلى المصادفة، أو لما يبدو أشبه لمصادقة إذا ما قورن بخطته الأصلية، بقدر ما يرجع إلى أية فكرة أساسية واحدة.

ويرى "دهيو Dehio" إن اختراع "أسلوب القباب المتداخلة cross-vaulting"[*] هو الحادث الإبداعى الحقيقى الذى أدى إلى ظهور العمارة القوطية، ويرى أن مختلف أشكال هذه العمارة لا تعدو أن تكون نتائج لهذا الحدث التكنيكى الواحد. ولكن أرنست جال Ernst Gall كان أول من عكس هذه العلاقة، فرأى أن المثل الأعلى الشكلى الجديد فى التركيب الرأسى هو العامل الأصلى، وأن التنفيذ التكنيكى لهذه الفكرة مشتق منه، وخاضع له، وثانوى بالقياس إليه، سواء فى الزمان وفى التحليل الفنى"[2]. بل إن غيره قد رأى منذ ذلك الحين أن القيمة العملية لمعظم "المنجزات التكنيكية" للعصر القوطى لا يمكن أن تكون بالفعل رفيعة جدًا، وأن الضلع rib، بوجه خاص، ليست له وظيفة بنائية حقيقية، وأن أسلوب القباب المتداخلة، وكذلك المساند أو الدعائم buttresses كان له فى الأصل غرض زخرفى فى أساسه"[3]. والواقع أن الخلاف فى هذا الموضوع بيّن العقليين واللاعقليين هو، فى آخر الأمر، نفس الخلاف الذى قام بين زمبر Semper وريجل Riegl حول أساس الأسلوب بوجه عام[4]. فأحد الفريقين حريص على أن يستمد القالب الفنى من المهمة العملية الخاصة المراد إنجازها، ومن الحل التكنيكى الذى يوضع لها، والفريق الآخر

---

[1] يقول "فيوليه لودوك" فى المرجع السابق، ج١، ص١٤٦: "فى أى مبنى جميل ينتمى إلى بداية القرن الثالث عشر .. لا توجد حلية يمكن إزالتها."

[*] أسلوب فى العمارة تتكون فيه قبة واحدة من تجمع قبتين معًا. (المترجم)

[2] Ernst Gall : Niederrheinische und normanische Architektur im Zeitalter der Fruehgotik, 1915 – Die got. Baukunst in Frankreich und Deutschland, I, 1925.

[3] Victor Sabouret : "Les voûtes nervures", "Le Génie civil", 1928 – Pol Abraham : Viollet – le – Duc et le rationalisme medieval, 1934, pp. 45 – 60 – H. Focillon : L'Art occidental, 1938, pp. 144, 146.

[4] Cf. Dagobert Frey : Gotik und Renaissance, 1929, p. 67.

يؤكد تلك الحالات العديدة التى لا تتحقق فيها الفكرة الفنية إلا عن طريق التصرف المضنى فى الموارد التكنيكية المتوافرة، بحيث يكون الحل التكنيكى ذاته، إلى حد ما، نتيجة لاستهداف قالب فنى معين. وكلا الفريقين يذهب فى موقفه إلى الطرف الأقصى المضاد للطرف الآخر، ولكنهما يقعان فى خطأ واحد. ذلك لأنه إذا كانت النزعة التكنيكية عند "فيوليه لودوك Viollet - le - Duc" قد سميت بحق "ميكانيكا رومانتيكية"[1]. فإن النزعة الجمالية عند ريجل Riegl وجال Gall هى بنفس المقدار نتاج للاعتقاد الرومانتيكى الواهم بحرية مقصد الفنان. والحق أن من المستحيل الفصل بين مقصد الفنان وبين التكنيك فى أية مرحلة من مراحل إنتاج عمل فنى، بل إنهما على الدوام ليسا إلا وجهين لعملية واحدة، ولا يمكن التمييز بينهما إلا نظريًا. أما النظر إلى أحدهما على أنه عامل متغير مستقل، فينطوى على رفع لأحدهما فوق الآخر بطريقة غير مشروعة وغير معقولة، ومن هنا فإنه يمثل طريقة "رومانتيكية" فى التفكير. ولا يمكن أن تظهر الصلة الحقيقية بين كل من هذين الدافعين والآخر من خلال تعاقبهما الذى نشعر به ذاتيًا فى الوعى خلال عملية الخلق، إذ أن هذا التعاقب يتأثر بعوامل تبلغ من الكثرة حدًا يمكن معه وصف التعاقب ذاته بأنه "عرضى" فحسب. ومن الحقائق التاريخية الواقعة أن من الممكن بنفس المقدار تأكيد أن القبة المضلعة "قد ظهرت فى البداية لأسباب تكنيكية بحتة، وفيما بعد تحققت إمكاناتها الفنية"[2]، وكذلك تأكيد أن استبصار قالب معين قد سبق هذا الاختراع التكنيكى، وإن هذا الاستبصار هو الذى كان يقود المعمارى فى حساباته التكنيكية حتى ولو كان على ما يبدو غير واع به. ففى مثل هذه الظروف لا يمكن الوصول إلى يقين قابل للتحقيق علميًا. ومع ذلك نستطيع أن نفترض أن هذين المبدأين مرتبطان بتغير الجو الاجتماعى الذى يعيش فيه الفنان الخلاق، كما نستطيع أن نقترح تحليلاً لما يحدث بينهما من توافق حينًا أو من تنافر حينًا آخر. ففى فترات كالعصور الوسطى المتقدمة، التى كانت على وجه العموم متحررة من

---

(1) Pol Abraham, op. cit., p. 102.

(2) Paul Frankel : "Meinungen ueber Herkunft und Wesen der Gotik". In "Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft". Edited by Walter Timmling, 1923, p. 21.

الصراع الاجتماعي، لا يكون هناك عادة أى تعارض جذرى بين مقصد الفنان وبين التكنيك، وإنما تستخدم القوالب الفنية والتكنيك بانسجام، ويقولان نفس الشيء بطرق مختلفة، بحيث لا يكون أحد العاملين أكثر معقولية أو لا معقولية من الآخر. أما فى فترات كالعصر القوطى، عندما أصبح الشقاق يدب فى كل جوانب الثقافة، فكثيرًا ما يحدث أن يتحدث العنصر الروحى والعنصر المادى فى الفن لغتين مختلفتين، ويبدو – كما فى الحالة الراهنة – أن التكنيك معقول بينما المقاصد الفنية لا معقولة .

إن الكنيسة الرومانسكية تبدو من الداخل حيزًا من المكان جامدًا منطويًا على ذاته، يتيح لعين المشاهد أن تستريح وتستقر وتظل فى حالة من السلبية الكاملة. أما الكنيسة القوطية فتبدو فى عملية نمو، وكأنها ترتفع أمام ناظريك؛ فهى تعبر عن عملية، لا عن نتيجة أو حصيلة. وأن انحلال الكتلة بأكملها إلى عدد من القوى، وتفكيك كل ما هو جامد مستقر عن طريق ديالكتيك تتحكم فيه مختلف وظائف الفن المعمارى وتسلسل المراتب فيه، وهذا المد والجزر، ودورة الطاقة وتحولها – كل ذلك يعطى المرء إحساسًا بصراع درامى يريد أن ينتهى أمام أنظارنا إلى قرار حاسم. ويصل طغيان هذا التأثير الدرامى إلى حد أن كل شيء عداه يبدو إلى جانبه مجرد وسيلة لهذه الغاية. ومن هنا لم يكن تأثير مبنًى كهذا يظل كما هو، دون أن ينتقص منه شيء، عندما يترك دون أن يتم، بل عن عدم الاكتمال هذا يزيد فى واقع الأمر من جاذبيته وقوته. فعدم اتخاذ القوالب صورة نهائية – وهى صفة يتميز بها كل أسلوب دينامى – تزيد من قوة شعور المرء بالحركة اللانهائية، غير المستقرة، التى يكون كل توازن ساكن بالنسبة إليها مؤقتًا فحسب. وهنا نجد أصل الاتجاه الحديث التى تفضيل ما هو غير تام، وما هو تخطيطى جزئى. فمنذ العصر القوطى أصبح كل فن عظيم، باستثناء بضع حركات كلاسيكية قصيرة الأجل، يتسم فى ذاته بصفة الجزئية، وبعدم الاكتمال الداخلى أو الخارجى، وبالعزوف – عن وعى أو غير وعى – عن قول الكلمة الأخيرة. فهناك على الدوام شيء يترك لكى يكمله المشاهد أو القارئ. والسبب الذى يدعو الفنان الحديث إلى الإحجام عن قول الكلمة

الأخيرة هو أنه يشعر بعدم كفاية كل الكلمات – وهو شعور يمكننا أن نقول أن الإنسان لم يحس به أبدًا قبل العصر القوطي.

على أن المبنى القوطي ليس هو ذاته كتلة معبرة عن الحركة فحسب، بل أنه يعمل على تعبئة المشاهد ذاته، ويحول عملية الاستمتاع إلى عملية ذات اتجاه محدد، متدرجة الاكتمال. فمثل هذا المبنى لا يمكن أن يدرك كله دفعة واحدة من أية نقطة نظر ممكنة، ولا يمكن من أية زاوية أن يمثل نظرة كاملة مستقرة، تكشف عن تركيب الكل. بل أنه، على العكس من ذلك، يرغم الناظر على أن يعمل دوامًا على تغيير وجهة نظره، ولا يتيح له تكوين صورة عن الكل إلا من خلال حركته الخاصة، وفعله، وقدرته على إعادة البناء[1]. ولنلاحظ أن الفن اليونانى فى عصر الديمقراطية الأولى، عندما كانت الأحوال الاجتماعية مشابهة، كان بدوره يفرض على المشاهد فاعلية مماثلة. ففى تلك الحالة أيضًا كنا نجد المشاهد يرغم على الخروج عن حالة التأمل الساكن للعمل الفنى، ويضطر إلى تتبع حركات الموضوع المصور. ولقد كان انحلال القالب التكعيبى المتماسك، وتحرير النحت من العمارة، هما أول الخطوات التى اتخذها الفن القوطى نحو الدوران بالأشكال المصورة، مما أتاح للفن الكلاسيكى أن يدفع المشاهد إلى الحركة. غير أن الخطوة الحاسمة فى كلتا الفترتين كانت رفض مبدأ المواجهة frontality . فقد تم التخلى نهائيًا عن هذا المبدأ، بحيث أنه لم يظهر بعد ذلك إلا فى فترتين شديدتى القصر، عند بداية القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر. ومنذ ذلك الحين ظلت المواجهة ونزعة الصرامة الشكلية التى ترتبط بها، مجرد اتجاه مظهرى عتيق لا يمكن أن يتحقق ثانية تحققًا كاملاً أبدًا. وفى هذه الناحية بدورها نجد الفن القوطى يبدأ تراثًا فنيا استمر بلا انقطاع حتى يومنا هذا، ولا يدانيه فى أهميته أى تراث لاحق.

وعلى الرغم من التشابه بين عهدى التنوير فى العصرين اليونانى والوسيط، وبين تأثيراتهما فى الفن، فإن الأسلوب القوطى قد أتى بشىء جديد كل الجدة، وغير كلاسيكى على الإطلاق، يحل محل التراث اليونانى الرومانى، وإن لم يكن

---

[1] Cf. Ludwig Coellen : Der Still in der Bildenden Kunst, 1921, P. 305.

يقل عنه فى المرتبة على الإطلاق. بل أن ظهور الروح القوطية هو الذى أدى فى واقع الأمـر إلى انـتهاء عهـد المعـايير الكلاسيكية. صحيح أن الفن الرومانسكى لم يكن يقل تسـاميًا وعلويـة عـن الفن القوطى، بل كان فى نواح كثيرة أعلى روحانية من أى فن لاحق، ومع ذلك فقد كان فى قوالبه أقرب إلى الفن القديم مما كان الفن القوطى الذى كـان يفوقـه إغـراقًا فى الحسية والدنيوية بكثير. فالفن القوطى يتخلله شىء لا نجده فـى الفـن الرومانسـكى، وهـو شـىء جديـد كـل الجـدة بالقياس إلى التراث اليونانى الـرومانى. ذلـك لأن حساسيته، وعمق تجربته، وشخصية مشاعره، كلها عناصر لم يعـرفها أشد الفنانين إرهافًا فى العالم القديم. على أن هذه الحساسية إنما هى التأثير الخاص للتداخل والامتزاج بين الروحانية المسيحية والنزعة الحسية التى تيقظت فى العصـر القوطـى. فـلم يكن عنصر الجدة فى العصر القوطى. فلم يكن عنصر الجدة فى العصـر القوطـى هـو نزعـته الانفعالـية، إذ أن الفـن الكلاسـيكى المـتأخر كـان بدوره انفعالـيًا، بـل كـان ميلودرامـيًا، كمـا أن الفـن الهلينسـتى كان بدوره يستهدف إثارة الحـواس وإلهامهـا، وخلبها والاستحواذ عليها، وإنما كان عنصر الجدة هو شخصية التعـبير الـتى أصبح الفنان بفضلها يجعل أى عمل فى الفن القوطى أو ما بعد القوطى نوعًـا مـن الاعـتراف بإيمانـه الخـاص. وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى إزاء ذلك التضاد الـذى تتسـم بـه جمـيع أشـكال الثقافة القوطية. فطابع الاعتراف الشخصى فى الفن الحديـث، الـذى يفـترض مقدمًـا تجـربة فـريدة مباشـرة لدى الفنان، كان عليه منذ العصـر القوطى أن يؤكد ذاته فى مقابل تعقيد تكنيكى ثقيل الوطأة، يزداد على الدوام تحـولاً إلى الطـابع اللاشخصـى الرتيـب. ذلـك لأن الفـن ما أن تغلب على آخر بقايا الـروح البدائـية، وبلـغ مـرحلة لم يعـد فيها مجرد التعامل مع وسائل التعبير يشكل مجهـودًا، حـتى ظهـر خطـر واضح، هو خطر وجود تكنيك جاهز يصلح لشتى أنواع الأغـراض. ومجمل القول أن العصر القوطى هو الذى آذن ببدء عهد النزعة الشخصية الباطـنة فـى الفـن الحديـث، وكذلـك بـبدء عهـد عـبادة هـذا الفـن الحديث للبراعة التكنيكية المقصود لذاتها .

الفصل العاشر
التجمّعات
والطوائف الحرفية

كان تجمع البنائين lodge (ويطلق عليه أيضًا اسم Opus أو Oeuvre أو Bauhuette) فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر تنظيمًا تعاونيًا للفنانين والصناع الحرفيين الذين يقومون ببناء كنيسة كبيرة أو كاتدرائية تحت إشراف فنى وإدارى لأشخاص تعينهم أو توافق عليهم الهيئة التى يعمل لحسابها المبنى. وكثيرا ما كان شخص واحد يجمع بين عمل المقاول magister operis الذى كان مكلفًا بتقديم المواد والعمال، ومدير العمال أو المهندس المعمارى magister lapidum ، الذى كان مسئولاً عن التخطيط الفنى وتوزيع الاختصاصات وتنسيق عمل الأفراد، ولكن لا شك فى أن المهمتين كانتا عادة توضعان فى أيدى أشخاص منفصلين. وكانت العلاقة بين الرئيس الفنى والرئيس الإدارى تشبه إلى حد بعيد العلاقة بين مخرج الفيلم السينمائى ومنتجه فى عصرنا هذا، حيث نجد فى تنظيم إنتاج الفيلم المثل الوحيد الذى يقترب اقترابا وثيقًا مما نجده فى تنظيم التجمع المعمارى فى العصر الوسيط. ومع ذلك فهناك فارق هام هو أن المخرج يشتغل عادة مع أشخاص مختلفين فى كل فيلم، على حين أن انتهاء مبنى معين لم يكن يستتبع دائمًا تغيير أشخاص التجمع الحرفى، بل أن بعض العمال كانوا يكونون نواة تظل مع المهندس المعمارى بعد إتمام أى عمل معين، على حين أن بقية العمل كانوا يجيئون ويذهبون أثناء إنجاز العمل نفسه.

ونحن نعلم ؛أن المصريين القدماء قد وضعوا نوعًا من التنظيم الجماعى للعمل الفنى[1]، وإنه كانت لدى اليونان والرومان مؤسسات معمارية تنظم فى مجموعات

---

(1) Richard Thurnwald : "Staat und Wirtschaft in alten Aegypten", Zschr. F. Sozialwiss., 1901, Iv, p. 789 .

لتنفيذ المشروعات الكبرى، ومع ذلك لم يتصف أى تنظيم من هذه التنظيمات بما كان يتصف به التجمع الحرفى فى العصر الوسيط من اكتفاء ذاتى وحكم ذاتى، إذ أن وجود مجموعة مهنية مستقلة من هذا النوع كان أمرًا غريبًا عن الأفكار السائدة فى العالم القديم. كذلك فإن الشىء الوحيد الذى كان يشبه التجمع الحرفى (lodge) فى العصور الوسطى المتقدمة هو تعاون مجموعة من الورش التى تنتمى إلى دير واحد فى إنجاز مبنى معين، غير أن هذا التعاون كان يفتقر إلى الصفة الأساسية فى التجمعات اللاحقة — وأعنى به مرونتها . فصحيح أنه عندما كان بناء الكنائس يدون وقتًا طويلاً جدًا، كان التجمع الحرفى المعروف فى العصر القوطى يظل يشغل نفس الموقع طوال أجيال متعددة، ولكن عندما كان العمل يتم أو ينقطع، كانت المجموعة تنتقل تحت قيادة مهندسها المعمارى وتضطلع بمهام جديدة[1]. والحق أن المرونة التى كانت لها مثل هذه الأهمية القصوى بالنسبة إلى الإنتاج الفنى لذلك العصر، لم تكن تتمثل فى هجرة التجمع الحرفى من حيث هو جماعة متماسكة، بقدر ما كانت تظهر فى حياة التجوال التى كان يعيشها الصانع الحرفى، وفى اعتياده التنقل وترك جماعة والانضمام لأخرى. صحيح أننا نجد، حتى فى ورش الأديرة، عمالاً كانوا يستوردون ويتم تشغيلهم لفترة محدودة، ولكن أغلبية العمال فى هذه الورش كانوا رهبانًا فى الدير، يبدون مقاومة عنيفة للمؤثرات الخارجية التى تبعث فى حياتهم الاضطراب. غير أن استقرار الإنتاج المحلى الصرف، وما كان يستتبعه من اتصال فى التطور الفنى وبطء نسبى فيه، قد انتهى نهاية مفاجئة بمجرد تحول الإنتاج من الدير إلى ساحة البناء، وانتقاله إلى أيدى أشخاص علمانيين. فمنذ تلك اللحظة بدأت أفكار جديدة تقبل من جميع الأوساط، وتنشر على نطاق واسع.

ولقد ظل المعماريون حتى العصر الرومانسكى مضطرين إلى الاعتماد أساسًا على جهد من كان لديهم من رقيق الأرض ومستأجريها، غير أن استخدام النقد أدى على الفور إلى إتاحة الاستعانة على نطاق أوسع بالعمل الحر من خارج الجهة

(1) Carl Heideloff : Die Bauhuette des Mittelalters in Deutschland, 1844, p. 19 .

المحلية، بحيث بدأ يظهر ما يشبه السوق المشتركة بين الجهات المحلية فى ميدان العمل. ومنذ ذلك الحين أصبح نطاق البناء وسرعته يتفاوت تبعًا لمقدار المال الذى يمكن تدبيره. وإذا كنا نجد كنائس قوطية قد يستغرق بناء الواحدة منها قرونًا كاملة أحيانًا، فإن ذلك كان يرجع عادة إلى الأزمات المالية الدورية. ففى الوقت الذى تتوافر فيه النقود، كانت أعمال البناء تجرى بسرعة ودون انقطاع، أما عند نفادها، فقد كان يتعين إبطاؤها أو التوقف فيها تمامًا. وهكذا كان تنظيم العمل يختلف تبعًا لإمكانات صاحب العمل : فإما أن يسير العمل قدمًا باطراد، ويظل نفس الأشخاص يستخدمون فيه دون إدخال تغييرات جوهرية، وإما أن يسير الإنتاج بطريقة متقطعة وبإيقاع متغير، بحيث يستخدم عدد يقل تدريجيًا من الفنانين والصناع الحرفيين[1].

وعندما أصبحت للعنصر العلمانى اليد العليا، بعد إعادة إحياء المدن وإدخال نظام الاقتصاد النقدى فى حرفة البناء، لم يكن هناك فى بداية الأمر أى تنظيم قادر على حفظ النظام بدلاً من ورش الأديرة. ولا شك فى أن بناء كاتدرائية قوطية كان على أية حال عملاً أطول وأعقد بكثير من بناء الكنيسة الرومانسكية. فقد كان يقتضى عمالاً من تخصصات أشد تنوعًا بكثير، كما كان يحتاج لإنجازه إلى وقت أطول كثيرًا، وذلك نظرًا إلى طبيعة العمل ذاته، وإلى الظروف المالية التى تحدثنا عنها من قبل أيضًا. وكان هذا الموقف يقتضى تنظيمًا دقيقًا للعمل، يختلف عن كل الأساليب التقليدية. وكان الحل هو نظام التجمع الحرفى (lodge) بما فيه من قواعد دقيقة بشأن تشغيل العمال وأجورهم وتدريبهم ، وتدرج فى المرتبة من المعمارى إلى رئيس العمال إلى العامل العادى، وقيود خاصة تفوض على حقوق الأعضاء فى الملكية المعنوية لعملهم الخاص، وخضوع مطلق من جانب الفرض للشروط الفنية للعمل الجماعى المشترك. وكان الهدف هو تحقيق نوع من تقسيم العمل وتكامله بلا احتكاك، مع تحقيق أقوى تخصص ممكن، وأكمل انسجام بين منتجات الأفراد المختلفين. ولم يكن من الممكن بلوغ هذا الهدف إلا حين تسيطر وحدة حقيقية فى الروح على المشتركين فى العمل، إذ أنه كان من المستحيل تحقيق إزالة الفوارق

---

[1] G. Knoop – G.P. Jones : The Medieval Mason, 1933, P. 44 – 5 .

الفردية مع عدم الإخلال بالقيمة الفنية للمنتجات الخاصة إلا عن طريق قيام الفرد طواعية بإخضاع رغباته الشخصية لإرادة المهندس المعمارى، والاتصال المستمر الوثيق بين المدير الفنى وكل من زملائه من العمال . فكيف أمكن تحقيق مثل هذا التقسيم للعمل، فى عملية روحية شديدة التعقيد كعملية الخلق الفنى ؟

يوجد حول هذا الموضوع رأيان متعارضان كل التعارض، ولكنهما يتفقان معًا فى كونهما رومانتيكيين. فأحد هذين الرأيين يرى فى التنظيم الجماعى للإنتاج الفنى شرطًا لا غناء عنه لبلوغ أعلى درجات الكمال، على حين يرى الآخر أن تقسيم الأعمال والحد من الحرية الفردية يؤدى إلى أضرار أقلها هو أن يصبح إنتاج أى عمل فنى أصيل أمرًا متزايد الصعوبة. ولقد اعتاد الناس أن ينظروا إلى الإنتاج الجماعى بعين الرضا عندما يكون الأمر متعلقًا بالفن الوسيط، وأن ينظروا إليه بعين السخط عندما يتعلق الأمر بالفيلم الحديث مثلاً. ولكن كلا الموقفين، على الرغم مما يؤديان إليه من نتائج متناقضة، يشترك فى الارتكاز على رأى واحد بشأن طبيعة الخلق الفنى. فهما معًا ينظران إلى العمل الفنى على أنه نتاج لعمل خلاق موحد، لا تمايز فيه ولا انقسام، ويتسم بطابع شبه إلهى. ولقد كان رومانتيكيو القرن التاسع عشر يجسمون الروح الجماعية لهذا التجمع الحرفى (lodge) على أنها نوع من الروح الشعبية أو النفس الجماعية، ويعزون صفة الفردية إلى ما ليست له فردية، وينسبون عمل جماعة من الناس إلى هذه النفس الجماعية الموحدة الشخصية المزعومة. ومن جهة أخرى فإن النقاد السينمائيين لا يخطئون فهم الطابع الجماعى – أى التنظيم المعقد – للإنتاج السينمائى، بل إنهم فى الواقع يؤكدون طابعه اللاشخصى، أو "الآلى" كما يسمونه، وينكرون على هذا الإنتاج كل قيمة فنية، لمجرد كونه نتاجًا لعملية لا شخصية تفتيتية . وفاتهم فى ذلك أن طريقة عمل الفنان الفردى المستقل ليست على الإطلاق موحدة وعضوية كما يتصور الرومانتيكيون. فأية عملية روحية معقدة (ولا جدال فى أن الخلق الفنى من أعقد العمليات جميعًا) تتألف من سلسلة كاملة من الوظائف المستقلة بدرجات متفاوتة – منها ما هو شعورى وما هو لا شعورى. وما هو عقلى وما هو لا عقلى – ولابد من انتقاء وتنسيق دقيق لمنتجات هذه الوظائف بواسطة الذهن الناقد للفنان، على نحو مشابه إلى حد بعيد للطريقة التى

كان مدير التجمع الحرفى يختبر بها منتجات العمال الأفراد ويصححها وينسق بينها. أما افتراض أن ملكات النفس البشرية ووظائفها تعمل بوصفها وحدة كاملة، فهو وهم رومانتيكى لا يقل فى خطئه عن الاعتقاد المزعوم بوجود حقيقة مستقلة للروح الشعبية والروح الجماعية، تقف بمعزل عن نفوس الأفراد. فمن الممكن أن نتصور أن تكون النفوس الفردية أجزاء أو إشعاعات مختلفة لروح جماعية ما، غير أن هذه الروح الجماعية لا توجد إلا فى مكوناتها وإشعاعاتها. وعلى نفس النحو فإن النفس الفردية لا تتبدى إلا فى وظائف خاصة محددة، أما الانسجام بين اتجاهاتها المتباينة فهو شىء لا يتحقق إلا بعد صراع شاق (هذا إذا استثنينا حالات النشوة والوجد التى هى مع ذلك حالات لا صلة لها بالفن) وليس على الإطلاق حالة تتحقق تلقائيًا فى نفس اللحظة.

ولقد كان التجمع الحرفى التنظيمى للعمل يلائم عصرًا كانت فيه الكنيسة والمؤسسات الموجودة فى المدينة تكاد تكون هى المشترية الوحيدة للأعمال الفنية. وكانت الكنيسة والمؤسسات تكون دائرة صغيرة نسبيًا، لم تكن الطلبات التى تتقدم بها متصلة أو منتظمة، كما كانت هذه الطلبات تلبى عادة على الفور. وكان على الفنان فى كثير من الأحيان أن يغير مكان ممارسته لنشاطه إذا ما شاء أن يجد عملاً. غير أنه لم يكن يتعين عليه أن يمضى وحيدًا، ولم يكن يجد نفسه مضطرًا إلى الاعتماد على موارده الخاصة اعتمادًا تامًا وهو يمضى فى أسفاره، بل أن التجمع الحرفى الذى كان يستطيع الانتماء إليه كان يتصف بالمرونة التى كان ذلك العصر يقتضيها. فقد كان التجمع الحرفى يستقر فى مكان ما، ويظل فيه مادام هناك عمل، ثم ينتقل بمجرد ألا يعود هناك ما يعمله، ويستقر من جديد حيث يجد عملاً جديدًا. وكان بذلك يقدم للفرد ما كان يعد بالنسبة إلى تلك العصور قدرًا هائلاً من الأمان، إذ كان العامل الماهر يستطيع أن يبقى وسط الجماعة طالما شاء، ولكن كانت له فى الوقت ذاته حرية تركها والانتقال إلى جماعة أخرى، أو كان يستطيع، لو كان من محبى الاستقرار، أن ينضم إلى إحدى الشركات الكبيرة الدائمة فى شارتر أو باريس أو شتراسبورج أو كولن أو فيينا. ولم تصبح لدى الفنان القدرة على ترك التجمع الحرفى والاستقرار فى مدينة بوصفه فنانًا محترفًا مستقرًا إلا عندما زادت القوة

الشـرائية لبورجوازيى المدن إلى حد أصبح فيه الأفراد، لا المؤسسات وحدها، يكونون سـوقًا منـتظمة للأعمـال الفنية[1]. وقد تم بلوغ هذه المرحلة خلال القرن الرابع عشر، ولكـن المصـورين والـنحاتين كـانوا هـم وحدهـم الذيـن تحـرروا أول الأمر من التجمع الحـرفى، وأخذوا يقومون بأعمالهم لحسابهم الخاص. أما المشتغلون بالمعمار فقد ظلوا فـى الشـركات طوال ما يقرب من قرنين بعد ذلك، إذ أن طلبات الأفراد من المواطنين عـلى المـبانى لم تكون مصدرًا كافيًا للدخل إلا فى نهاية القرن الخامس عشر. وعندما حـدث ذلـك تـرك عمـال المعمـار بدورهـم الـتجمعات الحرفية، وانضموا إلى الطوائف الحرفـية guilds ، الـتى كـان النحاتون والمصورون قد انضموا إليها قبل ذلك بوقت طويل. والواقع أن تركز الفنانين فى المدن، والمنافسة التى اشتدت بينهم، جعلت من الضـرورى قـيام نـوع مـن التنظـيم الاقتصـادى الجمـاعى منذ بداية الأمر[2]. وكان من الطبـيعى أن يـتم هـذا التنظيم عـلى الأسس المعمول بها فى الطوائف الحرفية، وهى ذلك النوع من الحكم الذاتى الذى كان بقية الحرفيين قد اصطنعوه لأنفسهم قبل ذلك العهـد بعـدة قـرون. فقـد كانـت الطوائـف الحرفية فى العصور الوسطى تظهر حيثما كانـت جماعـة مهنـية تشعر بأن وجودها الاقتصادى مهدد بتدفق منافسين يأتون من الخارج. وكان الهدف من التنظيم هو استبعاد المنافسة أو الحد منها على الأقل. ومنذ الـبداية كـان المظهـر الخارجى لديمقراطيتها الداخلية، التى كانت ديمقراطية حقيقة فـى الأيـام الأولى، هو اتخاذ موقف الحماية، بتعصب وتطرف، ضد جميع الدخلاء. ولم يكـن لتنظيماتها ولوائحـها من هدف سوى حماية المنتجين، لا حماية المستهلكين عـلى أى نحـو، كمـا كـانوا يدعـون، وكمـا يوهمنا الرومانتيكيون الذين يصبغون هذه الأمـور بصـبغة مثالـية لا تطـابق الواقـع. ذلك لأن مجرد منع المنافسة الحرة كان فى ذاتـه إضـرارًا كافـيًا بمصـالح المستهلك. أما بالنسبة إلى اللوائح التى تشترط فى العمل الـناتج حـدًا أدنـى مـن المسـتوى، فلم يكن مقصدها بعيدًا عن الأنانية على الإطلاق، وإنمـا وضـعت بحيـث تـنطوى عـلى قدر من التحرر هو الذى يكفى فقط لضمان سوق مسـتمرة للمنـتجات التى ينتجها أفراد الطائفة الحرفية. أما الرومانتيكيون فقد بالغوا

[1] C.f. Hans Huth : Kuenstler und Werkstatt der Spaetgotik, 1923, P. 5.
[2] H. v. Loesch : Die Koelner Zunfturkunden, 1907, I, PP. 99 ff.

فى الإشادة بالطوائف الحرفية، فى مقابل النزعة التصنيعية والتجارية للعصر الليبرالى، وأنكروا أن هذه الطوائف كان لها فى الأصل طابع احتكارى أو أنانى، بل إنهم لم يقتصروا على ذلك، وإنما رأوا فى هذا التنظيم التعاونى للعمل، وفى المعايير الشاملة لمستويات الأعمال، والتدابير التى كانت تتخذ لإجراء نوع من التفتيش إلى مستوى الفن"[1]. وفى مقابل هذه النزعة المثالية، يلاحظ زومبارت Sombart عن حق تمامًا أن "السواد الأعظم من الحرفيين لم يبلغوا مطلقًا مستوى محترمًا من المكانة الفنية"، وأن الإنتاج الفنى كان على الدوام شيئًا يختلف عن الصناعة التحويلية العادية[2]. فحتى لو كانت نظم الطوائف الحرفية قد ساعدت على رفع مستوى الصناعات التحويلية – وهو مستوى لم يكن له شأن بالقيمة الفنية – فإن هذه النظم كانت بالنسبة للفنان عائقًا بقدر ما كانت حافزًا. ومع ذلك فإن الطائفة الحرفية guild ، إذا ما قورنت بالتجمع الحرفى lodge ، كانت – على الرغم من افتقارها إلى الروح التحررية – خطوة مؤكدة إلى الأمام فى طريق تحرر الفنان.

ولقد كان التجمع الحرفى يختلف من حيث المبدأ عن الطوائف الحرفية فى أن الأول كان هيئة تجمع بين عاملين مرتبين ترتيبًا متدرجًا، على حين أن الثانية كانت، فى البداية على الأقل، هيئة تجمع بين مشتغلين مستقلين على قدم المساواة. فالتجمع الحرفى كان تنظيمًا جماعيًا موحدًا لم يكن أحد حرا فيه، حتى المقاول أو المعمارى ذاته، إذ أن هذين بدورهما كان عليهما أن يعملا وفقًا لتصميم وضعته ورسمته سلطات الكنيسة، وحددت فيه شروطها ومطالبها حتى أدق التفاصيل. أما فى الورش المنفصلة التى كانت تتألف منها الطوائف الحرفية، فقد كان الصناع "المعلمون" أحرارًا، لا فى استخدام وقتهم فحسب، بل فى اختيارهم للرسائل الفنية. وعلى الرغم من ضيق أفق اللوائح الموضوعة فى الطوائف، فإنها كانت عادة تقتصر على المواصفات الفنية، أما المسائل ذات الأهمية الفنية الخالصة فلم تكن الطائفة تكاد تمسها، على خلاف ما كان معمولاً به فى النظم التى كان يتعين على الفنانين أن يخضعوا لها فى التجمع الحرفى. فلوائح الطوائف الحرفية كانت تحد بالفعل من

---

(1) Otto v. Gierke : Das Deutsche Genossenschaftsrecht, I, 1868, PP. 199, 226.

(2) W. Sombart : Der mod. Kapitalismus, I, P. 85 .

القدرة الابتكارية للصانع "المعلم"، ولكنها لم تكن تفرض عليه ما ينبغي وما لا ينبغي عليه أن يفعله، ما دام يلتزم حدودا معينة مقبولة بصورة عامة. ولنلاحظ أن شخصية الفنان، بما هو كذلك، لم يكن قد اعترف بها بعد، وكانت ورشته لا تزال تنظم على نفس النحو الذى تنظم به ورشة أى صانع آخر، ولم يكن المصورون يرون أنه مما يحط من قدرهم على الإطلاق أن ينتموا إلى نفس الطائفة الحرفية التى ينتمى إليها السروجية. ومع كل ذلك، فعلينا أن نعترف بأن الصانع المعلم المستقل، الذى كان فى العصور الوسطى المتأخرة يتحمل مسئولية شخصية عن عمله الذى كان يؤديه بناء على قراره الخاص، كان هو الذى مهد مباشرة لظهور الفنان الحديث[1].

وليس ثمة ما هو أوضح دلالة على الاتجاه العام للتطور خلال العصور الوسطى، من الانفصال المتزايد بين مكان عمل الفنان وموقع البناء. ففى العصر الرومانسكى كان عمل الفنان يؤدى كله فى المبنى ذاته. فبالنسبة إلى المصور، كان زخرف الكنيسة يتألف كله من رسوم حائطية كان من الطبيعى أن تنفذ فى الموقع ذاته. غير أن الزخرف التشكيلى بدوره كان يؤدى من فوق السقالة " بعد التثبيت après la Pose " ، أى أن النحات كان يدق الحجر بأزميله بعد أن يكون البناء قد ثبته على الحائط. وبعد إدخال نظام التجمع الحرفى فى القرن الثانى عشر، حدث فى هذا الصدد تغير سبق أن تنبه إليه "فيوليه لودوك". فقد كان التجمع الحرفى يقدم للنحات مكانا للعمل يتميز بأنه أكثر راحة وأفضل تجهيزًا مما كانت السقالة. إذ أنه أصبح الآن يقوم عادة بعمله كله فى ورشة بقرب الكنيسة ثم تنقل أعمال النحت بعد انتهائها لتركب فى المبنى ذاته. ومن الجائز أن التغير لم يكن مفاجئًا إلى الحد الذى يفترضه "فيوليه لودوك"[2]، ولكن هناك على أية حال تطورًا أدى آخر الأمر إلى استقلال عمل النحات وانفصال متزايد بين النحت وبين العمارة. كذلك فإن حلول التصوير فى اللوحات Panel - Painting بالتدريج محل التصوير الحائطى يعبر عن هذا الاتجاه ذاته. وأخيرًا، أصبحت الورشة منفصلة كل الانفصال

---

[1] Wihlem Pinder : Die deutsche Palstik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance , 1914 , PP. 16 – 17 .

[2] W. Voege : Die Anfaenge des monum . Stils, P. 271 .

عن المبنى، وترك المصورون والنحاتون موقع البناء ليعملوا فى ورشهم، بحيث كان منهم من لا يرى أبدًا تلك الكنيسة التى كلف بعمل النقوش أو الصور فى مذبحها أو هياكلها.

وهناك عدد غير قليل من السمات الأسلوبية للعصر القوطى المتأخر، ترتبط مباشرة بهذا الانفصال بين مكان العمل والمكان الذى يتعين وضع الأعمال الفنية فيه. فانتقال الإنتاج الفنى من موقع البناء إلى ورشة الفنان ترتبط به أولاً، وقبل كل شىء، تلك السمة التى كانت أقرب سمات فن العصور الوسطى المتأخرة إلى الطابع الحديث، وأعنى بها تواضعه البرجوازى واقتصار الإنتاج فيه على نطاق لا ادعاء فيه ولا تضخم. فقد كانت البرجوازية، بصفتها الشخصية، تكلف الفنانين فى البداية بعمل هياكل وصور لوحية Panel - Pictures ، لا بعمل كنائس أو قصور ريفية، أو معابد أو سلسلة من أعمال الفرسك. ومع ذلك فإن طلباتها على هذه الأعمال الأولى أخذت تتزايد بالمئات، بل بالألوف. وكانت هذه الأنواع من الأعمال الفنية تلائم جيب البرجوازى وذوقه، كما كانت أيضًا تلائم الإنتاج الضيق النطاق الذى يقوم به الفنان المستقل. ففى الحيز الضيق لورشة المدينة، ومع وجود العدد القليل من الساعدين الذين يعملون مع الفنان نفسه، لم يكن فى استطاعته أن يحاول إلا إنتاج أعمال صغيرة الحجم نسبيًا. كذلك كانت الظروف تلائم استخدام الخشب الخفيف، الزهيد التكاليف، الذى يسهل تشغيله، بوصفه مادة للأعمال الفنية. وإنه لمن الصعب أن نقرر أن كان اختيار حجم أكثر تواضعًا ومادة أبسط مظهرًا قد نتج عن تغير فى الذوق، أم أن الأسلوب الجديد، الأكثر مرونة وعمقًا وتعبيرية، قد نتج عن تغير مادة العمل الفنى وظروفه. وعلى أية حال فإن تضاؤل نطاق العمل الفنى واستخدام مادة أسهل تناولاً فيه، كان هو ذاته مشجعًا على التجديد، وساعد حتمًا على الانتقال إلى أسلوب أشد رحابة، وأكثر حرصًا على إثراء الموضوعات المصورة وتنويعها[1]. والحق أننا نستطيع أن نلاحظ التحول من الإنتاج الضخم، الثقيل، الذى يفرض ذاته على النفس، إلى الإنتاج الصغير، الخفيف، الذى ينبع من أعماق

[1] W. Pinder, Op. cit., P. 19 .

النفس، ليس فقط فى تلك القطع الخشبية التى نشاهدها فى القطع الفنية بالمذابح، بل أيضًا فى النحت الحجرى الأكثر ضخامة فى ذلك العصر، ولكن هذا لا يثبت على أى نحو أن المادة ربما لم يكن لها دور فى تحديد الأسلوب: إذ أن من الطبيعى تمامًا أن ينقل أسلوب النحت الخشبى فى العصر الذى ساده هذا الأسلوب، إلى النحت فى الحجارة. وأيًا كان الأمر، فإن الاتجاه الفنى الذى يتبدى فى أعمال من مختلف الأحجام والمواد كان اتجاهًا إلى التأنق والنعومة والصقل الدقيق. فهنا نشهد تزايد انتصار الاتجاه الحديث إلى الاهتمام ببراعة الأداء الفائقة، وبالتكنيك الذى يسهل اكتسابه، وبالموارد التى يسهل العثور عليها والتعامل معها. غير أن براعة الأداء هذه هى بمعنى معين مجرد مظهر واحد من مظاهر العملية التى أدت، فى هذا العصر القوطى المتأخر، إلى ظهور اقتصاد نقدى بالمعنى الكامل، وإنتاج مخصص للبيع، واصطباغ التعامل فى التصوير والنحت بالصبغة التجارية، وظهور ميل إلى اتخاذ الصور مجرد زخرف للحائط، والتماثيل قطعًا من الأثاث.

إن فى استطاعة المرء — بل ينبغى عليه فى الواقع — أن يقتنع بإثبات وجود تناظر بين تاريخ الأسلوب وتاريخ تنظيم العمل، أما السؤال عن أيهما كان السابق وأيهما اللاحق فهو سؤال عقيم. وحسبنا أن نشير إلى أنه قد نشأ فى نهاية العصور الوسطى موقف وجد فيه فنانون مستقرون، وورش صغيرة الحجم، ومواد زهيدة التكاليف يسهل التعامل بها، إلى جانب أعمال صغيرة الحجم، رقيقة الهيئة، هوائية غريبة فى أشكالها .

الفصل الحادى عشر
فن الطبقة الوسطى
فى العصر القوطى المتأخر

لم تكن الطبقة الوسطى الناجحة مجرد طبقة من الطبقات الموجودة فى العصور الوسطى المتأخرة، بل كانت هى التى طبعت هذه العصور بطابعها الخاص. فقد أدى الاقتصاد النقدى والتجارى فى المدن، الذى تحكم فى التطور بأسره منذ نهاية العصور الوسطى المتوسطة، إلى تحقيق الاستقلال السياسى والثقافى للطبقة الوسطى، ثم السيادة العقلية لها فيما بعد .

ذلك لأن هذه الطبقة تمثل أكثر الاتجاهات تقدمية وإنتاجية فى الفن والثقافة، فضلاً عن الحياة الاقتصادية. غير أن الطبقات الوسطى فى العصور الوسطى المتأخرة تكون أنموذجًا اجتماعيًا شديد التنوع، تتباين مجالات اهتمامه إلى أبعد حد، وكانت حدودها العليا والدنيا فى تغير دائم. وهكذا فإن التجانس القديم، والأهداف الاقتصادية المشتركة، والأمانى السياسية المتجهة إلى المساواة، قد حل محلها الآن اتجاه طاغ إلى التمييز الاجتماعى تبعًا للمعايير المالية. فلم يقتصر الأمر على ازدياد حدة انقسام الطبقة الوسطى العليا والدنيا، والصناع والحرفيين والرأسماليين والعمال فيما بينهم، وإنما نشأت مراحل انتقالية متعددة بين صاحب العمل ذى النزعة الرأسمالية والطبقة العاملة من جهة أخرى. ففى القرنين الثانى عشر والثالث عشر كانت الطبقات الوسطى لا تزال تناضل فى سبيل وجودها المادى وحريتها، أما الآن فأصبحت تناضل من أجل المحافظة على امتيازاتها ضد العناصر الجديدة التى أخذت تظهر من أدنى، وبذلك تحولت من طبقة تقدمية تناضل من أجل العدالة الاجتماعية إلى طبقة متخمة محافظة إلى حد ما.

وكانت قمة حالة الاضطراب التى زعزعت استقرار الأوضاع الإقطاعية فى القرن الثانى عشر، وزادت بإطراد منذ ذلك الحين، هى القلاقل ومنازعات الأجور

التى ثارت فى العصور الوسطى المتأخرة. فعندئذ أصبح المجتمع كله فى حالة من البلبلة وعدم الاستقرار. وحاولت الطبقات الوسطى، التى كانت راضية آمنة، أن تنافس طبقة النبلاء في النفوذ وتحاكي طريقة الحياة الأرستقراطية، ومن جهة أخرى حاولت الأرستقراطية بدورها أن تكيف نفسها مع روح البحث عن الربح والنظرية العقلانية إلى الحياة، التى تتميز بها الطبقات الوسطى. وكانت النتيجة محوا للفروق فى المجتمع على نطاق واسع : إذ نجد من جهة الطبقات الوسطى الصاعدة، ومن جهة أخرى الأرستقراطية الهابطة. وأخذت الشقة تضيق بالتدريج بين المراتب العليا للطبقة الوسطى والمراتب الدنيا الأقل ثراء للطبقة الأرستقراطية، وإن كانت الفوارق فى مستويات الثروة قد أصبحت فوارق يستحيل التوفيق بينها : إذ أن كراهية الفارس الفقير للبورجوازى الغني أصبحت عقبة لا يمكن تذليلها، كما أن الصراع بين العامل المحروم من الحقوق المدنية وصاحب العمل المميز أصبح صراعًا يستحيل الوصول فيه إلى حل.

على أن تركيب مجتمع العصور الوسطى يكشف أيضًا عن مثالب خطيرة حتى على أعلى المستويات. فقد انقصم ظهر الطبقة الإقطاعية القوية القديمة، بموقفها المتحدى من الأمراء. وأدى الانتقال من الاقتصاد الطبيعى إلى الاقتصاد النقدى إلى جعل طبقة النبلاء عملاء للملوك الحاكمين. وسواء أكان ملاك الأرض الأفراد قد ازدادوا غنى أو فقرا نتيجة لانحلال نظام رق الأرض وتحول الملكيات الإقطاعية إلى ضياع تدار على أساس الإيجار، أو مزارع يفلحها عمال أحرار، فإنه لم يعد فى متناول أيديهم ذلك العدد من الرجال الذى يمكن استخدامه فى شن الحروب على الملوك. وهكذا اختفت الأرستقراطية الإقطاعية وحلت محلها أرستقراطية البلاط، التى تستمد امتيازاتها من التحاقها بخدمة الملك. ولا جدال فى أن حاشية الأمراء كانت قبل ذلك تتألف كلها من نبلاء أيضًا، ولكن هؤلاء كانوا مستقلين، أو كان فى استطاعتهم فى أى وقت أن يستقلوا عن البلاط. أما طبقة نبلاء البلاط الجديدة فكانت معتمدة كل الاعتماد على أفضال الملك وعلى رضاه. فأصبح النبلاء فيها موظفين فى البلاط، كما أصبح موظفو البلاط نبلاء. وامتزجت طبقة النبلاء العسكرية القديمة بطبقة النبلاء الجديدة المنعم عليها. وأصبحتا تكونان أرستقراطية

رسمية للبلاط تتميز بأنها خليط مهجن لم يكن أفراد طبقة النبلاء القديمة هم الذين يقومون فيه بالدور الرئيسى على الدوام. فقد كان الملوك يفضلون أن يختاروا مستشاريهم القانونيين وخبراءهم الاقتصاديين وأمناء سرهم وخبراءهم المصرفيين من بين عناصر الطبقة الوسطى، ولم يكونوا فى اختيارهم هذا يسترشدون إلا بمعايير الكفاءة الفردية. وهنا أيضًا كانت الغلبة للمبادىء الموجهة للاقتصاد النقدى: أعنى القدرة على المنافسة، وعدم الاكتراث بالوسائل المستخدمة فى بلوغ الغاية، وتحويل العلاقات الشخصية فى العمل إلى علاقات لا شخصية. ولم تعد الدولة الجديدة، فى اتجاهها إلى النزعة المطلقة، مبنية على ولاء رعاياها، وإنما أصبحت مبنية على الاعتماد المادى لموظفين معينين وجيش دائم يتقاضى أجرًا. ومع ذلك فإن هذا التحول لم يصبح ممكنًا إلا بعد أن امتدت مبادىء الاقتصاد النقدى الحضرى إلى الميزانية بأسرها، واكتسبت الوسائل اللازمة للاحتفاظ بنظام باهظ التكاليف كهذا.

ولقد تغير تركيب طبقة النبلاء مع تركيب الدولة، ولكنه ظل محتفظًا باتصاله بالماضى. ومن جهة أخرى فإن طبقة الفرسان، التى كانت هى الطبقة الوحيدة المحاربة والمدافعة عن الثقافة الدنيوية، قد انحلت كل الانحلال. وتم ذلك على مراحل طويلة، إذ لم تفقد المثل العليا للفروسية رونقها وإغراءها بين عشية وضحاها — ولاسيما فى أعين الطبقات الوسطى. ولكن كل شىء كان مهيأ، من وراء الستار، لسقوط "دون كيخوته". وكان انهيار نظام الفروسية مرتبطًا بأساليب الحرب الجديدة التى استحدثت فى العصور الوسطى المتأخرة، وأشار بعض الباحثين إلى أن الفرسان بدروعهم الثقيلة كانوا يلقون هزيمة قاسية كلما واجهوا مدفعية الجيوش المرتزقة الحديثة أو مدفعية فيالق الفلاحين الخفيفة. فكانوا يفرون من رماة القوس الإنجليز، ومن المرتزقة السويسريين، ومن الجيش الوطنى البولندى اللتوانى — أى بعبارة أخرى من كل نوع من السلاح يختلف عن سلاحهم الخاص، وكل نوع من القوة العسكرية لا تراعى فيه قواعد الحرب الخاصة بهم. ومع ذلك فإن الأساليب الجديدة لم تكن هى السبب الحقيقى للهزائم التى لحقت بالفرسان، وإنما كانت مجرد مظهر أو عرض من أعراضها، إذ أنها لم تكن إلا تعبيرًا عن عجز الفرسان عن التكيف مع النظرة العقلانية لعالم الطبقة الوسطى الجديدة. فالبندقية ، والمدفعية

ذات الطابع اللاشخصى ، والنظام الصارم للجيوش الكبيرة – كل هذه التجديدات كانت تصبغ الحرب بصبغة آلية عقلانية، وتجعل الموقف الشخصى والبطولى للفرسان موقفًا عفا عليه الزمان. فلم تكن الأسباب التكنيكية هى التى أدت إلى الهزيمة فى معارك كريسى Crécy وبواتييه Poitiers ، وأجنكور Agincourt ونيكوبوليس Nicopolis وفارنا Varna وسمباخ Sempach ، وإنما كانت الهزيمة فى هذه الحالات راجعة إلى أن الفرسان لم يكونوا يؤلفون جيشًا بالمعنى الصحيح، وإنما كانوا مجرد عصب من المغامرين الذين يفتقرون إلى التماسك والنظام، ويهتمون بالسمعة الشخصية أكثر مما يهتمون بالانتصار لقضية مشتركة[1]. ويمكن القول أن الرأى المشهور الذى يذهب إلى أن اختراع الأسلحة النارية واستخدام المدفعية التى تتقاضى أجرًا، قد أدى إلى صبغ الجيوش بصبغة ديمقراطية حرمت الفرسان من مهنتهم – هذا الرأى لا يصح إلا على نطاق محدود. فقد اعترض البعض – عن حق – على هذه النظرية بأن إدخال البنادق القديمة بأنواعها المختلفة لم يؤد إلى جعل أسلحة الفرسان عتيقة بالية، هذا فضلاً عن أن رجال المدفعية كانوا يحاربون فى معظم الأحيان بالرماح والسهام لا بالأسلحة النارية[2]. بل أن العصور الوسطى المتأخرة قد شهدت قمة التطور فى الدروع الثقيلة التي يرتديها الفرسان، وظل هؤلاء الأخيرون حتى حرب الأعوام الثلاثين يشكلون عاملاً كان فى كثير من الأحيان حاسمًا إلى جانب المدفعية. وبهذه المناسبة فليس صحيحًا أن المدفعية كانت تتألف من رجال ينتمون إلى الريف وحده، بل إننا نجد فيهم أيضًا رجالاً من الطبقة الوسطى ومن النبلاء. وإذن فلم يكن السبب الذى أصبحت من أجله طبقة الفروسية عقيمة هو أسلحتها، وإنما كان ذلك راجعًا إلى أن "مثاليتها" ولا معقوليتها أصبحتا شيئًا عفا عليه الزمان. فالفارس لم يكن يفهم القوى المحركة من وراء الاقتصاد الجديد، والمجتمع الجديد، والدولة الجديدة، وهو قد ظل ينظر إلى الطبقة الوسطى بأموالها ونظرتها التجارية "الضيقة الأفق" على أنها شىء شاذ خارج عن المألوف.

---

(1) F.J.C. Harnshaw : "Chivairy and its Place in History". In "Chivairy" edited by Edgar Prestige, 1928, P. 26 .

(2) Max Lenz : Review of Lamprecht's "Deutsche Geschichte," 5th vol. In "Historische Zeitschr.", vol. 77, 1896, PP. 411 – 413.

والواقع أن رجال الطبقة الوسطى كانوا أعرف بموقفهم من الفرسان. وكانوا يروحون عن أنفسهم بالانضمام إلى مسابقات الفرسان اللاهية، وإلى "مجالس الحب"، غير أنهم كانوا ينظرون إلى أوجه النشاط هذه كلها على أنها مجرد لهو. أما فى أعمالهم الاقتصادية فقد ظلوا صارمين، متحررين من الأوهام فى عالم كان على النقيض كل التناقض من عالم الفروسية .

ولقد كانت الطبقة الوسطى أكثر اختلاطًا بكثير مع الأسر الحضرية الأرستقراطية الكبيرة منها مع طبقة النبلاء الإقطاعيين. وأصبح "محدثو النعمة" يعدون بالتدريج، فى نظر الأسر الأرستقراطية العريقة، أندادًا لهم، ثم اندمجوا بهم آخر الأمر بالمصاهرة. وبطبيعة الحال لم يكن كل فرد غنى فى الطبقة الوسطى أرستقراطيًا فى البداية، غير أن العوام لم يرقوا إلى صفوف الأرستقراطية بفضل مركزهم المالى بنفس السهولة التى يفعلون بها ذلك اليوم. فكانت طبقة النبلاء القديمة والرأسماليون الجدد يقتسمون الإدارة المحلية فيما بينهم، ويؤلفون الطبقة الحاكمة الجديدة، التى كانت صفتها المميزة هى أن لأفرادها الحق فى أن ينتخبوا فى المجلس المحلى. وتنتمى أيضًا إلى هذه الطبقة تلك الأسر التى لم يكن لأفرادها مقعد فى ذلك المجلس، ولكن الأسر التى يحق لها الانضمام إلى العضوية كانت تعدها أندادًا لها نظرًا إلى مركزها المالى، وكان فى استطاعتها مصاهرة الأسر الأرستقراطية. وأصبحت هذه الفئة من الأعيان، التى تضطلع بإدارة المدن بطريق مباشر أو غير مباشر، تكون الآن طبقة مقفلة تمامًا، يتميز أسلوبها فى الحياة بالطابع الأرستقراطى إلى حد بعيد، وترتكز سلطتها على احتكار لوظائف الحكومة ومناصبها يكاد يماثل فى اكتماله الاحتكار الذى كانت تتمتع به الأرستقراطية الإقطاعية فى وقت ما. غير أن الهدف الحقيقى من وراء نزوع هذه الطبقة إلى الارتقاء فى المكانة هو أن تضمن لأفرادها احتكارًا فى الشئون الاقتصادية. ذلك لأنه حيثما كانت تجرى أعمال ضخمة فى ميدان التصدير، كانوا يسيطرون على السوق، وذلك على الأقل لأنهم هم وحدهم الذين يملكون كميات مخزونة من المواد الخام. وهكذا تحولوا من تجار تجزئة صغار إلى تجار للجملة ومنتجين، واستأجروا الآخرين ليعملوا لهم، وأصبح جهدهم مقتصرًا على تقديم المواد الخام وأجر ثابت عن العمل. وتحولت المساواة الأصيلة بين جميع

الحرفـيين المنضـمين فـى طوائف ، إلى تمايز يتدرج تبعًا للنفوذ السياسـى والإمكانيات المالـية[1]. وكانـت الـبداية هى طرد "المعلمين" الأفقر من غيرهم من الطوائف الحرفية الكـبرى، وبعـد ذلـك أقفلـت هـذه الأخيرة أبوابها فى وجه من يحاولون الصعود من أسـفل، وحالـت بـين "الصـبيان" الفقراء وبـين أن يصـبحوا "معـلمين". وأخذ صغار الحرفـيين يفقدون بالتدريج كل تأثير لهم فى إدارة المدينة، وخاصة فى مجال توزيع الأعـباء والامتـيازات الاقتصـادية، وفـى النهاية أصبحوا يرضون بنصيب البورجوازية الصـغيرة المغلوبـة عـلى أمرها. وهبط الصانع الصغير إلى مستوى الأجير مدى الحياة، ولما كان قد طرد من الطوائف الحرفية، فقد عمل على الانخراط مع أقرانه فى هيئات خاصـة بهـم. وهكـذا أخذت تظهر منذ القرن الرابع عشر طبقة عمالية مميزة، ليست لهـا أيـة فرصـة فـى ارتقـاء السـلم الاجـتماعى، وكانـت هـذه الطـبقة تكـون أساس الأسـاليب الإنتاجـية الجديدة التى كانت – منذ ذلك الحين – مشابهة إلى حد بعيد لتلك المستخدمة فى الصناعة الحديثة[2].

أمـا مسـألة مـا إذا كـان لـنا الحـق فـى الكلام عن نظام رأسمالى فى العصور الوسـطى فتـتوقف عـلى طريقة تعريفنا للرأسمالية. فإذا كنا نعنى بالاقتصاد الرأسمالى تفكـك الـروابط الاجتماعـية، وخـروج الإنـتاج بالتدريج من حدود الاشتراك الجماعى وضـماناته – أى إذا كـنا نعـنى مجـرد قـيام المـرء بـإدارة الأعـمال لحسابه الخاص، بحيـث لا يسـتلهم إلا روح المنافسة ودافع الربح – فعندئذ يكون لزامًا علينا أن ندرج العصـور الوسـطى المتوسـطة ضمن العهـد الرأسمالى. أما إذا قلنا إن هذا التعريف غير كـاف، وأكدنـا أن أهم العوامل فى تعريف الرأسمالية هو استغلال من يملكون وسائل الإنـتاج للعمـل الخـارجى وتحكمهم فى سوق العمل – أى بالاختصار، إذا كنا نعنى بالرأسمالية تحول العمل من شكل من أشكال الخدمة إلى مجرد سلعة، فعندئذ ينبغى أن نحـدد بدايـات العصـر الـرأسمالى بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر. ومن جهة أخـرى، يكـاد يكـون مـن المسـتحيل الكـلام عـن تـراكم حقيقى لرأس المال، وللثروة الكـبيرة بالمعـنى الحديـث، حـتى فـى العصـور الوسـطى المـتأخرة. كما أنه ليس من

---

(1) W. Sombart, Op. cit., P. 80 .

(2) Karl Kautsky : Die Vorlaeufer des neuen Sozialismus, I, 1895 , PP. 47, 50.

الصحيح على الإطلاق الكلام عن اقتصاد رشيد بطريقة متسقة، مبنى تمامًا على مبادىء الكفاية والتخطيط المنهجي والفاعلية. غير أن الاتجاه نحو الرأسمالية قد أصبح منذ هذه الفترة فصاعدًا اتجاهًا لا تخطئه العين. فالروح الفردية فى الحياة الاقتصادية، والانهيار التدريجي لمبدأ الإنتاج المشترك، وزوال الطابع الشخصى عن العلاقات الإنسانية، كل هذه صفات أصبحت تتزايد أهميتها على الدوام. وأيًا كان ما يقال عن عدم اكتمال مفهوم الرأسمالية حتى ذلك العهد، فإن ذلك العصر كان يحمل بالفعل علامات الاقتصاد الجديد، وتسوده الطبقة الوسطى، بوصفها ممثلة للأسلوب الرأسمالى فى الإنتاج.

ومن الملاحظ أن الطبقة الوسطى من سكان المدن لم يكن لها حتى العصور الوسطى المتوسطة دور مباشر فى الحياة الثقافية : إذ كانت مهمة العناصر المنتمية إلى الطبقة الوسطى ، بوصفهم فنانين وشعراء ومفكرين، تقتصر على القيام بدور العملاء لرجال الدين والنبلاء، والمنفذين والوسطاء لمبادىء ليست متغلغلة فى فلسفتهم الخاصة. أما فى العصور الوسطى المتأخرة فقد طرأ على هذا الموقف تغير أساسى. صحيح أن أساليب الحياة الفروسية، وأذواق مجتمع البلاط، والتقاليد الكنسية، ظلت فى نواح متعددة هى معايير الفن والثقافة عند الطبقة الوسطى، غير أن الطبقة الوسطى أصبحت الآن هى الراعية الحقيقية للثقافة، وأصبح أفرادها ، لا الملوك ولا كبار رجال الدين كما كانت الحال فى العصور الوسطى المتقدمة، ولا سلطات البلاط ولا السلطات المحلية فى العصر القوطى، هم الذين يكلفون الفنانين بالقيام بمعظم الأعمال الفنية. ومن المعترف به أن طبقة النبلاء ورجال الدين لم تتخل عن دورها بوصفها مؤسسة الكنائس ومشيدة القصور، غير أن دورها لم يعد خلاقًا — إذ أصبحت القوة الملهمة للأعمال الفنية الجديدة تأتى فى معظم الأحيان من الطبقة الوسطى. ولقد كان من الطبيعى أن يكون مفهوم الفن السائد فى مثل هذا الكيان العضوى الاجتماعى المعقد المنقسم مفهومًا يفتقر إلى التجانس، فمن الواجب مثلاً ألا نسلم مقدمًا بأنه كان متفقًا كل الاتفاق مع الذوق الشعبى. فمهما كان من اختلاف الطريقة التى تطورت بها الغايات والمعايير الفنية للطبقة الوسطى عن غايات طبقتى الكنيسة والنبلاء ومعاييرهما، فإنها لم تكن بسيطة وشعبية تمامًا — أعنى أنها لم

تكـن مما يمكن فهمه مباشرة دون أى أساس ثقافى على الإطلاق. فمن الجائز أن ذوق تاجـر الطـبقة الوسـطى كـان أكثر "سوقية" وواقعية ودنيوية من الشخص الذواقة فى أواسـط العصر القوطى، ولكنه لم يكن يكاد يقل عنه تمايزًا وبعدًا عن التجربة اليومية البسـيطة للـناس العـاديين. وكثيرًا ما كانت قوالب التصوير والنحت القوطى المتأخر، الـتى ابتدعـت بحيث تلائـم ذوق الطـبقة المتوسـطة، أرفـع قـيمة وأكـثر إمـتاعًا من القوالب المناظرة فى الفن السائد فى أواسط العصر القوطى.

ولقـد كـان الأدب، الـذى أصـبح الآن — كمـا كان فى كل العصور تقريبًا — مـتغلغلاً فـى المسـتويات الدنـيا للمجـتمع، أقـدر عـلى التعبير عن الذوق الشعبى من التصـوير والنحـت، اللذيـن لم يكـن يستطيع شراء منتجاتهما إلا الأثرياء. وهنا أيضًا نجـد أن العنصـر الشـعبى لا يتمـثل إلا فـى أن معظـم الأنماط الأدبية أصبحت تبدى اهـتمامًا وتحـيزًا أقـل تجـاه القـيم التى كانت تتعصب لها طبقة الفرسان المقفلة على ذاتهـا فـى المـيدانين الأخلاقـى والجمالى، ولكن لا يوجد شعر شعبى حقيقى (folk poetry) فـى هـذا الأدب، ولا يوجـد أيضًـا أى تعـبير مسـتقل عـن الفكرة الساذجة السائدة لدى الناس العاديين عن الفن، على نحو منفصل عن التراث الأدبى للطبقات العليا. ولقـد كان مؤرخو الأدب والمتخصصون فى الفولكلور ينظرون دائمًا إلى الحكاية الخرافـية فـى العصـر الوسـيط عـلى أنهـا تعـبير مباشـر عـن الروح الشعبية. وكانت الـنظرية الرومانتيكـية، الـتى كان هناك حتى عهد قريب إجماع على صحتها، ترى أن أصـل الحكايـات الخرافـية يـرجع إلى الـتراث الشـفوى، وأنها نشأت من أعماق الشـعب البسـيط السـاذج، وارتفعـت إلى مجـال الأدب، وخلفت من القوالب الأصيلة الـتى خلقهـا الشـعب رواسـب مـتأخرة، مفتقرة إلى الدقة إلى حد ما. ولكن الواقع أن العملـية الـتى حدثـت بالفعل هى العملية العكسية. فنحن لم نسمع عن أية حكايات خرافـية شـعبية أقـدم مـن "رومان دى رينار Roman de Renart"، أما الحكايات الفرنسـية والفنلـندية والأوكرانـية الـتى لديـنا فكـلها مستمدة من الحكايات الخرافية الأدبـية، والأرجـح أن الحكايـات الخرافية الشعرية فى العصر الوسيط ترجع بدورها

إلى هـذا الأصـل[1]. ولكـن الأمـر مماثل فـي حالة الأغنية الشعبية فى العصر الوسيط المتأخر: فهـى آخـر سـلالة الشـعر الغنائى عند التروبادور والمثقفين المتجولين – أى أنهـا شـكل مبسـط، مصـطبغ بالصـبغة الجماهيريـة، لأنشـودة الحـب الأدبـية. وقد انتشـرت فـى الخـارج عـلى يـد الطـبقات الدنـيا مـن شـعراء المنستريل الذين "كانوا يعـزفون الموسيقى للرقصات، وينشدون نفس الأغانى التى توصف عادة بأنها الأغانى الشـعبية للقـرون الـرابع عشـر والخـامس عشـر والسـادس عشـر، كمـا كـان ينشـدها الراقصـون أنفسـهم فـى كـورس .. وعـن طريق هؤلاء تحول الكثير من الشعر اللاتينى المتطور فـى هـذه الفترة إلى أغان شعبية"[2]. والحق أن الأمور المعروفة التى لا تحتاج هـنا إلى مـزيد من التأكيد، أن ما يسمى "بالكتب الشعبية folk books" فى العصور الوسـطى المـتأخرة ليسـت إلا صيغًا نثرية شائعة لروايات القصور القديمة الشائعة فى عصـر الفروسـية. ولسـنا نجـد أى شـىء يقترب من الشعر الشعبى فى العصر القوطى المـتأخر إلا فـى نمط أدبى واحد، هو الدراما، وحتى فى هذه الحالة لا يمكن أن يعد العمل خلقًا أصيلاً "للشعب"، ولكنه على أية حال استمرار لتراث شعبى أصيل، ظل يتـناقل مـنذ أيـام العصـر الكلاسـيكى على صورة التمثيل المقلد mime ، واستمر فى الدرامـا الديـنية والدنـيوية بالعصور الوسطى. وصحيح أن كثيرًا من موضوعات الشعر الفـنى – ولاسـيما الكومـيديا الرومانـية – قد تغلغلت فى المسرح الوسيط، إلى جانب تـراث التمثـيل المقلـد، ولكن معظم هذه الموضوعات كانت متغلغلة فى التربة الشعبية بقـدر مـن العمـق يحـق لنا معه القول أن الناس العاديين إنما كانوا فى معظم الأحيان يسـتردون ملكيتهم الثقافية الخاصة. ومن جهة أخرى فإن المسرح الدينى فى العصور الوسـطى كـان فـنًا جماهيريًا تمامًا، ليس فقط بسبب جمهوره، بل أيضًا لأن الممثلين أنفسـهم كـانوا ينـتمون إلى جمـيع مستويات المجتمع. فأعضاء الفرق كانوا من رجال الديـن والـتجار والصـناع، وكان جزء منهم مجرد أفراد عاديين من الجمهور – أعنى أنهـم كـانوا جمـيعًا من الهواة – فى مقابل الممثلين فى المسرح الدنيوى، الذين كانوا مقلديـن وراقصـين ومغنين محترفين. والواقع أن روح الهواية، التى لم تتمكن أبدًا من

[1] Bédier – Hazard, op. cit., P. 29 .
[2] W. Scherer, op. cit., P. 254 .

أن تشق لنفسها أى طريق فى الفنون التشكيلية حتى عهد قريب، قد تركت طابعها على الشعر والدراما فى العصور الوسطى فى جميع التغيرات فى التركيب الاجتماعى للحياة الثقافية. فحتى شعراء التروبادور كانوا مجرد هواة فى البداية، ولم يتحولوا إلى شعراء محترفين إلا بالتدريج. وأدى تدهور ثقافة القصور بمعظم هؤلاء الشعراء، الذين كان عيشهم معتمدًا على العمل فى القصر بانتظام تتفاوت درجاته، إلى التعطل، ثم الانقراض بالتدريج. وفى تلك الأثناء لم تكن الطبقة الوسطى من الغنى أو من الثقافة بحيث تستوعب هؤلاء الشعراء جميعًا وتكفل لهم الرزق. ومرة أخرى حل محل شعراء المنستريل - جزئيًا - هواة كانوا يواصلون الاشتغال بمهنهم العادية، ولا يكرسون إلا أوقات فراغهم للشعر والدراما اللذين صبغوهما بصبغة حرفهم الخاصة - بل إنهم فى واقع الأمر أكدوا العناصر التكنيكية فى الخلق الأدبى وبالغوا فيها، وكأنهم بذلك يعوضون روح الهواية التى لم تكن فى حقيقة الأمر تتلاءم مع أسلوبهم العمالى فى الحياة. فكانوا يجتمعون، كما يجتمع الممثلون فى الدراما الدينية، فى منظمات أشبه بالطوائف الحرفية، ويطبقون على أنفسهم مجموعة كبيرة من اللوائح والتعليمات والنواهى تذكرنا فى نواح كثيرة بلوائح الطوائف الحرفية. ولا تتبدى هذه الروح العمالية فى الشعر والدراما عند هؤلاء الهواة فحسب، بل تظهر أيضًا فى أعمال أولئك الشعراء المحترفين الذين يطلقون على أنفسهم - بطريقة تتمشى تماما مع روح الصنعة الحرفية - اسم "الأساتذة المعلمين masters" و"أساطين الطرب master - singers"، ويعدون أنفسهم أرفع إلى حد لا متناه من شعراء المنستريل الأدنى مرتبة. وكانوا يختلقون لأنفسهم صعوبات مصطنعة - متعلقة بالوزن الشعرى فى المحل الأول - لكى يثبتوا، ببراعتهم الفنية وعلمهم، تفوقهم الساحق على شعراء المنستريل الغوام الجهلاء. هذا الشعر الأدبى، الذى كان يتمسك شكلاً ومضمونًا بتراث عفا عليه الزمان، هو تراث شعر الفروسية والبلاط، لم يكن فقط أبعد القوالب الشعرية عن أسلوب مطابقة الطبيعة الذى ساد العصر القوطى المتأخر، وبالتالى أبعد القوالب الفنية عن ذوق الجماهير، بل كان أيضًا أقل الأنماط الفنية خصبًا فى ذلك العصر.

ولقد كانت النزعة إلى مطابقة الطبيعة في الفن القوطي الوسيط تناظر، إلى حد ما، نزعة مطابقة الطبيعة في العصر اليوناني الكلاسيكي. فتصوير الواقع كان لا يزال يدور في حدود القوالب الصارمة، ويمتنع عن الدخول في التفاصيل التي قد تهدد الوحدة المركزة للعمل الشعري بالخطر. ولكن نزعة مطابقة الطبيعة في العصر القوطي المتأخر قد خرجت عن هذه الوحدة الشكلية مثلما خرج عنها فن القرن الرابع ق. م. والعصر الهليني، وأصبحت تركز جهودها على محاكاة الواقع على نحو ينطوي في كثير من الأحيان على تجاهل فج للبنيان والهيكل الشكلي. والواقع أن القيمة الخاصة لفن العصور الوسطى المتأخرة لا تكمن في نزعته إلى مطابقة الطبيعة ذاتها، وإنما في كشفه للقيمة والمكانة المستقلة لهذه النزعة، التي أصبحت الآن في كثير من الأحيان تتضمن غايتها في ذاتها، ولم تعد خاضعة كل الخضوع لمعنى رمزي أو فوق طبيعي. صحيح أن الارتباطات بما هو خارق للطبيعة تظل موجودة في هذا الفن، غير أن العمل هو قبل كل شيء نسخة محاكية للطبيعة، وليس رمزًا يستخدم القوالب الطبيعية وسيلة تخدم غرضًا خارجًا عنها. وإذا لم تكن الطبيعة قد أصبحت بعد ذات دلالة مطلقة في ذاتها، فقد أصبح لها بالفعل من الأهمية ما يبرر دراستها والتعبير عنها لذاتها. ففي أدب الطبقة المتوسطة الذي عرف في العصور الوسطى المتأخرة، والذي يشمل الحكاية الأسطورية والمسرحية الهزلية والرواية النثرية والقصة القصيرة، نلمس نزعة إلى مطابقة الطبيعة تتميز بأنها دنيوية تمامًا، وبأنها خشنة لاذعة، تقف على طرفي نقيض مع مثالية روايات عصر الفروسية، ومع المشاعر المتسامية في شعر الحب الغنائي الأرستقراطي. فهنا نصادف لأول مرة شخصيات حقيقية نابضة بالحياة – ونشعر لأول مرة بأن النظرة النفسية إلى الأدب قد بدأت تصبح هي المسيطرة. ولا جدال في أن من الممكن أن نهتدي إلى شخصيات مبنية على ملاحظة دقيقة حتى في الأدب الوسيط المتقدم – "فالكوميديا الإلهية" مثلاً حافلة بأمثال هذه الشخصيات – ولكننا نلاحظ في أعمال دانتي، وكذلك في أعمال فلفرام فون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach مثلاً أن الفردية النفسية للشخصيات ليست لها مكان الصدارة، وإنما الذي يحتل مكان الصدارة هو دلالتها الرمزية. فهي لا تنطوي في ذاتها على معناها وسبب وجودها، وإنما تعكس معنى

أبعد بكثير من حدود وجودها الفردى. والفارق الرئيسى بين أوصاف الشخصيات فى أدب العصر الوسيط المتأخر، وبين الطريقة المتبعة فى الفترة السابقة، هو أن الكتاب لا يهتدون إلى الخصائص المميزة لشخصياتهم بالصدفة، وإنما يبحثون عنها، ويجمعونها، ويستكشفونها. على أن هذه اليقظة النفسية هى قبل كل شىء نتاج للحياة الحضرية والنزعة التجارية. ذلك لأن تركز أعداد كبيرة من الناس المتباينين فى مدينة واحدة، والتنوع الزاخر للأنماط المختلفة التى يصادفها المرء يومًا بعد يوم، يزيد من حدة إدراك العين للخصائص الفريدة المميزة للشخصيات. غير أن الحافز الحقيقى على الملاحظة النفسية يرجع إلى أن معرفة الطبيعة البشرية، والتقدير النفسى الصحيح من جانب المرء لشريكه فى العمل، هما من أهم الشروط التى ينبغى توافرها فى التاجر. والواقع أن أحوال الحياة الحضرية والمالية، التى تخرج بالمرء من عالمه الساكن، عالم العرف والتقاليد، إلى عالم أكثر دينامية، أعنى عالمًا من الأشخاص والمواقف الدائمة التغير – هذه الأحوال تفسر أيضًا السبب فى أن الإنسان اكتسب فى الوقت الذى نتحدث عنه اهتمامًا جديدًا بالأشياء الموجودة فى بيئته المباشرة. ذلك لأن هذه البيئة أصبحت هى المسرح الحقيقى لحياته. وفى هذه البيئة يتعين عليه أن يثبت جدارته، ولكن لابد له لكى يفعل ذلك من أن يعرفها فى كل تفاصيلها، وهكذا فإن كل تفاصيل الحياة اليومية أصبحت موضوعًا للملاحظة والوصف، وأصبحت الحيوانات والأشجار، لا البشر وحدهم، والبيت وما فيه من أثاث والملابس والأدوات، لا الطبيعة الحية وحدها – أصبحت هذه فى ذاتها موضوعات لاهتمام الفنان .

لقد أصبح الإنسان فى عهد الطبقة الوسطى، عند نهاية العصور الوسطى، يتطلع إلى العالم بأعين تختلف عن تلك التى كان يتطلع بها إليه أجداده، ويتأمله من وجهة نظر تختلف عن وجهة نظرهم، إذ كان اهتمام هؤلاء مقتصرًا على العالم الآخر. فهو يقف ، إذا جاز هذا التعبير، على مشارف طريق تتكشف فيه حياة زاخرة بالتنوع، لا ينضب معينها، تتدفق قدمًا بلا انقطاع ، وهو لا يجد فى كل ما يحدث فيها طرافة هائلة فحسب، بل إنه أيضًا يشعر بنفسه مندمجًا فى كل هذه الحياة والنشاط. ولقد كان أكثر الموضوعات تمثيلاً لروح العصر هو "المنظر الطبيعى

الذى يشاهده المسافر travel landscape"[1]، كما أن موكب الحجاج فى مذبح كنيسة "جنت Ghent"[*] هو إلى حد ما الصورة الأساسية لنظرته إلى العالم. وإنا لنجد فن العصر القوطى المتأخر يعبر مرارًا وتكرارًا عن موضوع السائح، والمسافر، والمتجول، ويحاول فى كل الأحيان أن يبعث فينا إيهامًا بأن هناك رحلة، كما نجد شخصياته على الدوام مسوقة بدافع يجعلها على الدوام فى حالة حركة، أو سائرة على الدرب[2]. وتمر الصور أمام المشاهد كأنها مناظر فى موكب دائم التحرك، بحيث يكون المشاهد ناظرًا إلى الموكب ومشتركًا فيه فى الوقت ذاته. ولقد كان طابع هذا الفن، الذى يمكن أن يوصف بأنه "على قارعة الطريق"، والذى يمحو الحد الفاصل بين خشبة المسرح وقاعة العرض، هو بعينه التعبير الخاص — الذى هو أشبه بالتعبير السينمائى — عن الروح الدينامية لذلك العصر. فالمشاهد يجد نفسه واقفًا على خشبة المسرح، وقاعة العرض هى فى الوقت ذاته المنظر المعروض على المسرح. وهكذا فإن قاعة العرض وخشبة المسرح، أو الواقع الجمالى والواقع التجريبى، يتداخلان مباشرًا، ويكونان عالمًا متصلاً، ويلغى تمامًا مبدأ المواجهة frontality ، فيصبح هدف التمثيل الفنى هو الإيهام المطلق. ولا يعود الناظر يقف إزاء العمل الفنى وكأنه من سكان عالم آخر، وإنما هو يجتذب فى مجال التمثيل ذاته، ويؤدى هذا التوحيد بين أجواء النظر المصور وبين الوسط الذى يكون فيه المشاهد ذاته — يؤدى لأول مرة إلى خلق وهم كامل بوجود مكان أو حيز. فإذا ما نظر إلى إطار الصورة على أنه إطار نافذة يطل منها المرء على العالم، وتدفع المشاهدين إلى النظر إلى المكان الموجود أمام "النافذة" وخلفها على أنه وسط واحد متصل — فعندئذ يكتسب المكان الذى تشغله الصورة، لأول مرة ، عمقًا وحقيقة. وهكذا تمكن الفنان فى العصور الوسطى المتأخرة من تمثيل المكان الحقيقى، أى المكان بالمعنى الذى

---

(1) W. Pinder, Op. cit., P. 144 .

(*) اشتهرت مدينة "جنت" فى القرن الخامس عشر بأنها كانت تضم مدرسة هامة فى التصوير برع أفرادها فى تصوير المنمنمات. وكان من أشهر فنانيها المصور الواقعى هوجوفان درجوس Hugo van der Gos

(المترجم)

(2) H. Schrade : "Kuenstler und Welt im deutschen Spaetumittelalter, "Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Litwiss. u. Geistesgesch., 1931, IX, PP. 16 – 40 .

نفهمه – وهو عمل يتجاوز قدرات العصر الكلاسيكي القديم والعصور الوسطى المتقدمة، ويرجع الفضل فيه إلى النظرة "الشبيهة بالسينمائية" إلى الأشياء، الناحية عن الموقف الدينامي الجديد من الحياة ذاتها. غير أن هذا الشعور بالحياة هو العامل الأكبر على ظهور سمة مطابقة الطبيعة في الفن القوطي المتأخر. وعلى الرغم من أن الفن في العصور الوسطى المتأخرة ظل يكون الإيهام بالمكان بطريقة تفتقر إلى الدقة والاتساق إلى حد ما، وذلك إذا ما قورن بتمكن عصر النهضة الأوروبية من فكرة المنظور، فإن الإحساس الجديد بالواقع المحسوس، الذي يلهم الطبقة الوسطى، قد ظهر بالفعل في هذه الطريقة الجديدة في التصوير.

وخلال ذلك لم يتوقف تأثير ثقافة فروسية القصور، ولم يكن ذلك تأثيرًا غير مباشر فحسب، بل امتد إلى قوالبها الخاصة، التي عادت مرة أخرى إلى الإزهار في مراكز معينة – ولا سيما في البلاط البورجندي. فهنا يمكننا – بل ينبغي علينا – أن نتحدث عن ثقافة قصور أرستقراطية على النقيض من ثقافة الطبقة الوسطى. وهنا يظل الأدب يحيا ويتحرك في حدود قوالب الأسلوب الفروسي في الحياة، ويظل الفن يخدم الأغراض الرسمية لمجتمع البلاط. وحتى تصوير الأخوين فان أيك Van Eyck (*) الذي يلفت أنظارنا بسيطرة روح الطبقة الوسطى عليه، ينمو في جو من حياة القصور، ويوجه إلى أوساط القصور والطبقة الوسطى العليا المرتبطة بهذه الأوساط[1]. ولكن الشيء الذي يسترعي النظر ، والذي هو أوضح تعبير عن انتصار روح الطبقة الوسطى على روح الفروسية ، هو أن نزعة مطابقة الطبيعة عند الطبقة الوسطى قد أصبحت لها الغلبة حتى في فن القصور، بل حتى في أكثر صورة ترفا، وهي رسم المنمنمات. فكتب الساعات Books of Hours التي كانت تنتج لأمراء بورجنديا وأمير "يري Berri"، لم تكن تمثل فقط بداية فن الصورة الفردية أو الذاتية، أي أكثر أنواع التصوير بورجوازية – وإنما هي تمثل، إلى حد ما، أصل تصوير الطبقة الوسطى بأكمله، الذي يمتد من الصورة الشخصية إلى المناظر

(*) وهما يان Jan (١٣٨٩ - ١٤٤١) وهوبير Hubert (١٣٧٠ - ١٤٢٦). (المترجم)

(1) J. Huizinga : The Waning of the Middle Ages, 1924, P. 237 .

الطبيعية[1]. وأخذت روح الكنيسة والقصور القديمة تختفى بالتدريج، بل أخذت تختفى أيضًا قوالبه الخارجية : إذ أن التصوير فى الألواح Panel - Painting أخذ يحل محل التصوير الحائطى الضخم، وأخذت الفنون الكتابية الجديدة تحل محل التصوير الأرستقراطى للكتب. ولم يكن ذلك يعنى انتصار الفن الأقل نفقة والأكثر ديمقراطية فحسب، بل كان يعنى فى الوقت ذاته انتصار القوالب الفنية الأشد تعلقًا بالعالم الباطن، والأقرب فى روحها إلى الطبقة الوسطى. فالتصوير قد أصبح لأول مرة مستقلاً عن العمارة عندما اتخذ شكل التصوير فى الألواح، وعلى هذا النحو وحده أصبح جزءا من المتاع المنقول لبيت الطبقة الوسطى.

غير أن التصوير فى الألواح كان لا يزال فنًا للشخص الثرى الذى يتمتع بذوق رفيع، أما فن عامة الشعب، والإنسان البسيط، وربما فن الفلاح والعامل أيضًا، فهو النسخ. فالخشب المنقوش والحفر هما أول النواتج الشعبية الرخيصة نسبيًا للفنون الجميلة. وقد أتاح فن النسخ الآلى فى هذه الحالة ما تحقق فى الأدب بفضل استخدام جماهير عريضة والالتجاء إلى الأداء المتكرر. فالفنون الكتابية (graphic) هى المقابل الشعبى لفن تصوير الكتب الأرستقراطية، وكانت اللوحات الورقية المصورة والكتب الكبيرة التى تباع فى الأسواق وخارج أبواب الكنائس، تعنى بالنسبة إلى جماهير الطبقة الوسطى نفس ما تعنيه المخطوطات المصورة بالنسبة إلى الأمراء والنبلاء. وقد بلغ من قوة الاتجاه الجماهيرى فى الفن فى ذلك الوقت أن النقش الخشبى، الذى يتصف بأنه أرخص وأكثر خشونة قد أصبحت له الغلبة، ليس فقط على فن تصوير الكتب، بل أيضًا على الحفر بالألواح النحاسية، الذى كان فنا أرفع مستوى وأبهظ فى تكاليفه[2]. ولا يكاد يكون من الممكن تقدير تأثير انتشار هذه النسخ فى تطور الفن الحديث. غير أن هناك شيئًا واحدًا مؤكدًا : فإذا كان العمل الفنى قد فقد سحره، وزالت عنه تلك "الهالة" التى كانت لا تزال تحيط به فى العصور الوسطى المتقدمة، وظهر فيه اتجاه يناظر ما أدت إليه النزعة العقلانية للطبقة
الوسطى المتقدمة، وظهر فيه اتجاه يناظر ما أدت إليه النزعة العقلانية للطبقة

(1) H. Karlinger : Die Kunst der Gotik, 1926, 2nd edit., p. 124 .

(2) G. Dehio, Op. cit., II, P. 274 .

الوسطى من نزع حجاب السحر عن الواقع – إذا كان ذلك قد حدث، فإنه بدوره يرتبط جزئيًا بفقدان الطابع الفريد للعمل الفنى الواحد، عن طريق تكراره آليًا[1].
وهناك عامل آخر مصاحبا لتكنيك النسخ واستغلاله، هو اصطباغ العلاقة بين الفنان والجمهور بصبغة لا شخصية متزايدة. فاللوحة المصورة التى نسخت آليًا، والتى تتداول منها نسخ كثيرة ويكاد توزيعها يقتصر على الوسطاء فحسب، تشبه فى طبيعتها السلعة المجردة إلى حد بعيد، وذلك إذا ما قورنت بالعمل الأصلى. وعلى الرغم من أن أسلوب الورشة أو المشغل الفنى الذى كان سائدًا فى ذلك العصر كان يتجه بالفعل إلى "إنتاج سلع"، بما فيه من عمل يقوم به المساعدون ومحاكاة للأعمال الأصلية، فإن عملية النسخ، التى تؤدى إلى إنتاج عدة نسخ متماثلة للعمل الواحد، هى أول مثل كامل للإنتاج المخصص للتخزين فى ميدان لم يكن العمل فيه من قبل يتم إلا حسب الطلب. ففى القرن الخامس عشر ظهرت ورش تنسخ فيها المخطوطات بأسلوب المصانع وتصور بخطوط سريعة من القلم، وتعرض النسخ المنتهية للبيع كما تعرض الكتب فى المكاتب. بل إن المصورين والنحاتين أنفسهم بدأوا يعملون للتخزين، وبذلك أصبحت لذلك المبدأ اللاشخصى، مبدأ إنتاج السلع، السيادة فى ميدان الفن بأسره. والواقع أن العصور الوسطى، التى لم تظهر منذ بدايتها الأولى اهتمامًا كبيرًا بالعبقرية الشخصية للفنان، وإنما تركز اهتمامها على ما ينطوى عليه الخلق الفنى من براعة فى الصنعة، لم تجد صعوبة كبيرة فى التوفيق بين طبيعة الفن وبين اصطباغ الإنتاج فيه بالصبغة الآلية، على عكس الحال فى العصر الحديث، وعلى عكس ما كان يمكن أن يحدث فى عصر النهضة الأوروبية، لو لم يكن تراث العصور الوسطى فى الصنعة الفنية قد فرض حدودًا ضيقة نسبيًا على مفهوم العبقرية فيه.

[1] Walter Benjamin : "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée," Zschr. F. Sozialforsch., 936, V, 1, PP. 40 – 66 .

الباب الخامس

عصر النهضة ، المانرزم ، الباروك

الفصل الأول
مفهوم عصر النهضة

ليس أدل على الطابع الاعتباطي للتمييز الشائع بين العصور الوسطى والعصر الحديث، وعلى مدى مرونة مفهوم "عصر النهضة" وقابليته للتغير، من الصعوبة التي يجدها المرء في أن ينسب إلى هذا العصر أو ذاك شخصيات مثل "بترارك" و"بوكاشيو" وجنتيلي دى فابريانو Gentile de Fabriano(×) وبيزانيلو Pisanello، (*) وجان فوكيه (+) Jean Fouquet ويان فان ايك Jan Van Eyck بل إن فى استطاعة المرء، إذا شاء أن يعد دانتي وجوتو(**) Giotto منتمين إلى عصر النضهة، وشكسبير وموليير منتمين إلى العصور الوسطى. وعلى أية حال فليس لنا أن نستخف بالفكرة القائلة أن نقطة التحول الحقيقية لم تحدث إلا فى القرن الثامن عشر، وأن العصر الحديث يبدأ حقيقة مع عصر التنوير، ومع فكرة التقدم، ومع التصنيع[1]. ومع ذلك فقد يكون خير ما يفعله المرء فى هذا الصدد هو أن يضع الخط الفاصل الحاسم فيما بين النصف الأول والثانى من العصور الوسطى، أى عند نهاية القرن الثاني عشر، عندما بعثت الحياة مرة أخرى فى الاقتصاد النقدى، وظهرت المدن الجديدة، واكتسبت الطبقة الوسطى الحديثة لأول مرة صفاتها المميزة. وإنه لن

(×) جنتيلي دى فابريانو (١٣٧٠ - ١٤٢٧) مصور إيطالى عمل فى فينسيا ثم روما وفلورنسه، وتركز تصويره فى الموضوعات الدينية. (المترجم)

(*) اسمه الحقيقى فيتورى (أو أنطونيو) بيزانو (١٣٩٥ - ١٤٥٦) مصور إيطالى اشتهر بتصوير الطبيعة الحية والشخصيات. (المترجم)

(+) جان فوكيه (١٤٢٠ - ١٤٨٠) مصور فرنسى جمع فى لوحاته بين الأسلوبين الإيطالى والمحلى، وكان المصور الرسمى للبلاط. (المترجم)

(**) جوتودى بوندونى (١٢٣٧ - ١٣٣٧) مصور ومعمارى عاش فى فلورنسه ونابلى، وبرع فى الموضوعات الدينية بوجه خاص. (المترجم)

(1) C.F.J. Huizinga : "Des Problem der Renaissance. In "Wege der Kulturgeschte", 1930, PP. 134 ff, G.M. Trevelyan : English Social History, 1944, P. 97 .

الخطأ البين أن يضع المرء هذا الخط فى القرن الخامس عشر، الذى لن ينكر أحد أن ثمارًا عديدة قد جنيت فيه، ولكن لم يبدأ فيه أى شىء جديد كل الجدة. وإذا كان من المؤكد أن نظرتنا العلمية والطبيعية إلى العالم هى فى أساسها من خلق عصر النهضة، فإن النزعة الاسمية فى العصور الوسطى هى التى أوحت لأول مرة بالاتجاه الفكرى الجديد الذى يرجع إليه أصل هذه النظرة إلى العالم. فلا يمكن القول على الإطلاق أن الاهتمام بالموضوع الفردى، والسعى إلى كشف القانون الطبيعى، والشعور بالولاء للطبيعة فى الفن والأدب، لم يبدأ إلا فى عصر النهضة. ذلك لأن نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن الخامس عشر لا تعدو أن تكون استمرارًا لنزعة مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى، التى بدأت تظهر فيها بوضوح النظرة الفردية إلى الأشياء الفردية. وإذا كان أولئك الذين يسبحون بحمد عصر النهضة يزعمون أن جميع الاتجاهات التلقائية، التقدمية، ذات النزعة الشخصية، فى العصور الوسطى، إنما كانت تمهيدًا أو إرهاصًا لعصر النهضة، وإذا كان "بوركارت" يرى أن أناشيد المثقفين الجوالين ذاتها هى صورة مبدئية لما سيحدث فى عصر النهضة، وإذا كان ولتر باتر Walter Pater يحكم على إنتاج ينتمى إلى صميم العصور الوسطى مثل الأنشودة الأسطورية "أوكاسان ونيكوليت Aucassin & Nicolette" بأنها تعبير عن روح عصر النهضة، فإن هذا الفهم ينطوى فى واقع الأمر على تأكيد، ولكن من وجهة النظر العكسية، لنفس الفكرة التى نقول بها، أعنى وجود خط متصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة.

ولقد أبدى بوركارت ، فى وصفه لعصر النهضة، أعظم قدر من الاهتمام بنزعة مطابقة الطبيعة فى تلك الفترة، ووصف التحول إلى الواقع التجريبى، "وكشف العالم والإنسان"، بأنه أهم العوامل فى فترة "البعث". غير أنه بتأكيده هذا قد غاب عنه، كما غاب عن معظم خلفائه، أن نزعة مطابقة الطبيعة ليست هى عنصر الجدة فى عصر النهضة، بل أن الحديد ينحصر فى الطابع العلمى، المنهجى، الشمولى، لنزعة مطابقة الطبيعة. كما غاب عنه أن الشىء الذى حدث فيه تقدم بالنسبة إلى مفاهيم العصور الوسطى ليس ملاحظة الواقع وتحليله، بل هو مجرد التعمد الواعى والاتساق اللذين كانت معايير الواقعية تسجل بهما وتحلل — أى

باختصار أن الأمر الذى يدعو إلى الإعجاب فى عصر النهضة ليس كون الفنان قد أصبح ملاحظًا للطبيعة، بل هو كون العمل الفنى قد أصبح "دراسة للطبيعة". فنزعة مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى قد بدأت حين لم تعد الصور وأعمال النحت رموزًا بحتة، وبدأت تصبح ذات هدف وقيمة بوصفها مجرد ترديد للأشياء الموجودة فى هذا العالم، بغض النظر عن ارتباطها بالحقيقة العلوية. وإن أعمال النحت فى شارتر وريمز، على الرغم من وضوح ارتباطاتها بالعالم فوق الطبيعى، الذى يستقل عن دلالتها الميتافيزيقية. ومن جهة أخرى فإن التحول الحقيقى الذى أحدثه عصر النهضة إنما هو فقدان الرمزية الميتافيزيقية لقوتها، واقتصار هدف الفنان، بطريقة كانت تزداد وضوحًا ووعيًا بالتدريج، على تصوير العالم التجريبى. فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحررًا من قيود تعاليم الكنيسة، ازدادت حرية الفن فى التحول إلى بحث الواقع المباشر، ولكن نزعة مطابقة الطبيعة ليست خلقًا جديدًا لعصر النهضة، شأنها فى ذلك شأن اقتصاد الربح والاقتناء.

أما القول بأن عصر النهضة هو الذى كشف الطبيعة فهو ابتداع للنزعة الليبرالية فى القرن التاسع عشر، التى خلقت تضادا بين تعلق عصر النهضة بالطبيعة وبين العصور الوسطى لكى تسدد ضربة لفلسفة التاريخ الرومانتيكية. ذلك لأنه عندما يقول بوركارت أن "كشف العالم والإنسان" كان سبقا تحقق فى عصر النهضة، فإن هذا الرأى يمثل فى الوقت ذاته هجومًا على الروح الرجعية الرومانتيكية، ومحاولة لصد الدعاية التى ترمى إلى نشر النظرة الرومانتيكية إلى ثقافة العصور الوسطى. فالنظرية القائلة بوجود نزعة تلقائية إلى مطابقة الطبيعة فى عصر النهضة، تأتى من نفس المصدر الذى تأتى منه النظرية القائلة أن الصراع ضد روح السلطة والتفاوت فى المرتبة، والمثل الأعلى لحرية الفكر وحرية الضمير وتحرر الفرد ومبدأ الديمقراطية، كل هذه إنجازات حققها القرن الخامس عشر. وفى ذلك كله يوضع نور العصر الحديث فى مقابل ظلام العصور الوسطى.

بل أن الارتباط بين مفهوم عصر النهضة وأيديولوجية الليبرالية أوضح ظهورًا فـي كـتابات "ميشـليه"، الـذى صـاغ شـعار "كشـف الطبـيعة والإنسان"[1]، منه فى كـتابات بوركـارت. فحـتى الطـريقة الـتى يختار بها أبطاله، ويجمع بها بين رابليه ومونتـنى وشيكسـبير وسـرفانتس وبـين كولـمبس وكـبرنكس ولوثـر وكالفان[2]، ووصفه لبرونلسـكى(*) Brwneueschi مـثلاً بأنـه محطـم العصـر القوطـى، وتصـوره لعصـر النهضـة بوجـه عـام عـلى أنه بداية تطور يؤدى آخر الأمر إلى تحقيق الانتصار لفكرة الحـرية والعقـل – كـل ذلك يدل على أن اهتمامه الرئيسى فى تحليلاته إنما ينصب عـلى تحديـد الأصـول التى ترجع إليها الحركة الليبرالية. فما يهمه هو نفس الصراع ضـد الـنزعة الكهنوتـية والـروح التسـلطية فـى المجال العقلى، الذى جعل الفلاسفة المسـتنيرين فـى القـرن الـثامن عشـر واعـين بالتضـاد بيـنهم وبـين العصور الوسطى، وبـتقاربهم مـع عصـر النهضـة. ففـى نظـر بـيل Bayle (فـى "القـاموس الـتاريخى والـنقدى"، الجـزء الـرابع) وكذلـك فولـتير ("بحـث فى عادات الشعوب وروحـها"، الفصـل ١٢) يعـد الطـابع اللاديـنى لعصر النهضة أمرًا مسلمًا به، وظل عصر النهضة يـتحمل وزر هـذا الوصـف حتى يومنا هذا، على الرغم من أنه لم يكن فى واقع الأمر إلا عصـرا مضـادًا للكهـنوت وللـروح المدرسـية والـروح الـزاهدة، ولكنه لم يكن عصرًا شـكاكًا بـأى معـنى. صـحيح أن الأفكار المتعلقة بالنجاة، والعالم الآخر، والخلاص، والخطيـئة الأولى، وهـى الأفكـار الـتى مـلأت الحـياة الروحية لإنسان العصر الوسيط بأسـرها، لم تعد إلا "أفكارًا ثانوية"[3]، ولكن لا يمكن القول على الإطلاق بأن الشعور الديـنى كـان غائـبًا تمامًـا فـى عصـر النهضـة. ذلـك لأن المـرء إذا حاول، كما لاحظ أرنسـت فالـزر "أن يجـرى بحـثًا اسـتقرائيًا فى حياة وأفكار الشخصيات الكبرى فى القـرن الخـامس عشـر، مـثل كولوشـو سـالوتاتى Coluccio Salutati أو بوجـو

---

[1] Jules Michelet : Hist. De la France, VII, 1855, P. 6 .

[2] CF. Adolf Philippi : Der Begriff der Renaissance, 1912, P. 111 .

(*) فيليبوبرونللسكى (١٣٧٧ – ١٤٤٦) من أعظم المعماريين الإيطاليين، له عدة أعمال خلدت اسمه، من أشهرها قبة كاتدرائية فلورنسه التى هى أكبر قبة فى العالم من حيث طول قطرها. (المترجم)

[3] Ernst Walser : "Studien zur Weltanschauung der Fenaissance". In 1913, vol. 110, P. 530 .

براتشـولينى Poggio Bracciolini ، أو لـيوناردو بـرونى Leonardo Bruni أو لورنتســوفالا Lorenzo Valla أو لورنتســومانييفيكو Lorenzo Magnifico أو لويجـى بولشـى Luigi Pulci لكانـت النتـيجة فـى كـل الأحـوال تدعو إلى الدهشة الشديدة، إذ أن الصفات المألوفة للنزعة المتشككة لا تنطبق عليهم على الإطلاق.."[1]. بـل أن عصـر النهضــة لم يكـن معاديًـا للسـلطة بـالقدر الـذى أكـده أنصـار التـنوير والليبرالية. فقد كان رجال الدين يهاجمون، أما الكنيسة بوصفها مؤسسة فقد أعفيت مـن الهجـوم، وبقـدر مـا تضـاءلت سـلطتها حلـت محـلها سـلطة العصر الكلاسيكى القديم.

وقـد عملـت روح الكفاح فى سبيل الحرية فى وسط القرن الماضى على تقوية الاتجـاه الـراديكالى فى النظرة العقلانية إلى عصر النهضة خلال القرن الثامن عشر[2]. ذلـك لأن الصـراع ضـد الرجعـية أعـاد إلى الأذهـان ذكرى الجمهوريات الإيطالية فى عصـر النهضـة، وأوحـى بفكـرة الـربط بـين روعـة ثقافـتها وتحرر مواطنيها[3]. وكان العـامل الـذى سـاعد عـلى وضع اللمسات الأخيرة فى الفهم الليبرالى لعصر النهضة، وعـلى نشـر هذا الفهم، هو الصحافة المعارضة لنابوليون فى فرنسا، والمعارضة لرجال الديـن فـى إيطـاليا[4]، كمـا أن المؤرخـين الليـبراليين المـنحازين إلى الطبقة الوسطى، فضـلاً عن المؤرخين الاشتراكيين، قد انضموا إلى القائلين بهذا الفهم. وحتى فى يومنا هـذا مازلـنا نجد المعسكرين معًا يشيدان بعصر النهضة على أساس أنه حرب التحرير الكـبرى للعقـل، وانتصـار للـروح الفردية[*]، مع أن فكرة "البحث الحر" لم تكن من

---

(1) Ernst Troeltsch : "Renaissance und Reformation". Hist, Zeitschrift, "Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance", 1932, P. 102.

(2) C.F. Karl Borinski : Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch. Des hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelater", Sitzungsberichte der Bayr. Akad d Wiss, 1919, PP. 1 FF.

(3) Karl Brandi : "Die Renaissance." In "Propylaeen Weltgeschichten IV. 1932, P. 160 .

(4) Werner Kaegi : "Ueber die Renaissance forschung Ernst Walsers." In Ernst Walser's "Gesammelte Stadien," 1932, P. XXVIII .

(*) من هذا القبيل ما نجده فى كتاب :
George Renard : Hist. Du travail à Florence, II, 1914, P. 219.

ابتداء عصر النهضة[1]، ولا كانت فكرة الشخصية غريبة كل الغرابة عن العصور الوسطى. فالنزعة الفردية لم تكن جديدة فى عصر النهضة إلا بوصفها برنامجاً واعياً، وسلاحًا وصيحة حرب، لا من حيث هى ظاهرة فى ذاتها.

ولقد جمع بوركارت فى تعريفه لعصر النهضة بين فكرة النزعة الفردية وفكرة النزعة الحسية أو الشهوانية، وبين فكرة الاستقلال الذاتى للشخصية وتأكيد الاحتجاج على النزعة الزاهدة التى سادت العصور الوسطى، وبين تمجيد الطبيعة وإعلان الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة و"تحرير البدن". وترتب على هذا الترابط بين الأفكار أن ظهرت، بتأثير اللاأخلاقية الرومانتيكية عند "هينه" من جهة، واستباقًا لعبادة البطل الخارجة عن الأخلاق عند نيتشه من جهة أخرى[2]. الصورة المعروفة لعصر النهضة بوصفه عهدًا لحيوانات بهيمية لا ضمير لها — وهى صورة قد لا تكون سماتها الإباحية مرتبطة مباشرة بالفهم الليبرالى لعصر النهضة، ولكن من المستحيل تصورها بدون الاتجاه الليبرالى والنزعة الفردية فى القرن التاسع عشر. فقد أدى السخط على العالم الأخلاقى للطبقة الوسطى والثورة عليه، إلى ظهور نزعة وثنية متطرفة حاولت أن تجد عوضًا عن اللذات التى تعجز عن بلوغها بتصوير عصر النهضة بأشد الصور تطرفًا. وفى هذه الصورة نجد قائد الجند المرتزقة (الكوندوتيرى) condottiere ، بشهوته الشيطانية للذة، وإرادة القوة التى لا يقف فى وجهها شىء، يمثل الشكل النموذجى للآثم الذى لا يقاوم، والذى كان يقوم — نيابة عن الطبقة الوسطى — بارتكاب جميع الخطايا التى تطوف بمخيلة هذه الطبقة عندما تتصور الحياة السعيدة فى أحلام يقظتها. ولقد شك البعض عن حق فى الوجود الفعلى لهذا الوحش اللعين، كما وصفته كتب تاريخ الأخلاق فى عصر النهضة، ورأوا أن هذا "الطاغية" الشرير لا يعدو أن يكون حصيلة للذكريات المستمدة من القراءة الكلاسيكية لكتاب النزعة الإنسانية[3].

---

(1) E. Washer Op. cit., P. 118 .

(2) انظر، فى موضوع العلاقة بين نيتشه وهينه، كتاب:
Walter Brecht : heine und der aesthetische Immoralismus, 1911, P. 62 .

(3) W. Kaegi, loc. Cit., j. XII.

والواقع أن الفهم الحسي الشهواني لعصر النهضة يرتكز على نفسية القرن التاسع عشر أكثر مما يرتكز على نفسية عصر النهضة ذاته. فالنزعة الجمالية للحركة الرومانتيكية كانت أكثر بكثير من مجرد عبارة للفنان والفن، إذ أنها أدت إلى إعادة تقويم لكل المسائل الكبرى في الحياة على أساس معايير جمالية. وأصبح الواقع بأسره مادة للتجربة الفنية، بل أصبحت الحياة ذاتها عملاً فنيًا، بحيث كان كل عنصر فيها مجرد منبه للحواس. ولقد وصفت هذه الفلسفة الجمالية أولئك الآثمين والطغاة والأشرار المزعومين، الذين كان يتميز بهم عصر النهضة، بأنهم شخصيات كبيرة تبهر العين — وهي صورة تتلاءم مع الأساس الزاهي المتعدد الألوان الذي كان يرتكز عليه ذلك العصر. وكان الجيل الذي انتشى بالجمال وتاق إلى التنكر حتى أراد أن يموت "بأوراق الكروم في الشعر"، على استعداد تام للتغني بعصر تاريخي كان يكتسي ألوانًا ذهبية وقرمزية، ويحول الحياة إلى عيد حافل، وتستمتع عامة الشعب ذاتها فيه — كما أراد هذا الجيل أن يعتقد — بأروع الأعمال الفنية في حماسة بالغة. ولكن الحقيقة التاريخية لم تكن، بطبيعة الحال، أكثر اتفاقًا مع هذا الحلم الجمالي مما كانت مع صورة الإنسان الأرقى الذي يتخذ شكل الطاغية. فقد كان عصر النهضة قاسيًا، تسوده الروح العملية، وكان واقعيًا غير رومانتيكي. وفي هذا الصدد أيضًا لا نجده يختلف كثيرًا عن العصور الوسطى المتأخرة.

إن خصائص الفهم الفردي الليبرالي والحسي أو الشهواني لعصر النهضة، لا تنطبق على عصر النهضة الفعلي إلا جزئيًا، وهي تنطبق أيضًا، بنفس القدر تقريبًا، على العصور الوسطى المتأخرة. وهنا تبدو الحدود جغرافية وقومية أكثر منها تاريخية محضة. أما في الحالات المشكوك فيها — كحالة بيزانللو Pisanello أو الأخوين فان ايك Van Eyck مثلاً — فإن المرء عادة ينسب الظواهر التي كانت تحدث في جنوب أوروبا إلى عصر النهضة والظواهر التي تحدث في شمالها إلى العصور الوسطى. فالتصوير الرحب في الفن الإيطالي، بأشكاله التي تتحرك بحرية، وبالوحدة المكانية لمناظره، يبدو متخذًا طابع عصر النهضة، على حين أن الأمكنة المحصورة في التصوير القديم بالأراضي الواطئة، بما فيه من أشكال بشرية تتصف بالتهيب والوجل إلى حد ما، وبما يضمه من عناصر تفصيلية إضافية جمعت بعناء،

وبأسلوبه الفنى المنمنم الرقيق - كان ذلك يترك فينا انطباعًا ينتمى كل الانتماء إلى العصر الوسيط. ولكن حتى لو كان المرء على استعداد للتسليم بأن العوامل الدائمة للتطور، ولاسيما الطابع العنصرى والقومى للجماعات التى تسهم بالنصيب الحاسم فى ثقافة العصر، لها فى هذا الصدد دور ما، فعليه ألا ينسى أنه بقدر ما يقبل التسليم بأهمية هذه العوامل، يتخلى عن دوره كمؤرخ، ومن ثم فإن عليه أن يرجىء لحظة الاستسلام هذه بقدر الإمكان. ذلك لأن البحث يثبت عادة أن عوامل التطور الدائمة المزعومة ليست إلا حصيلة مراحل للتحول التاريخى، أو هى مبادىء نستعيض بها، قبل الأوان، عن بحث أوضاع تاريخية لم تستكشف بعد، وإن كانت قابلة تمامًا للاستكشاف. وعلى أية حال، فإن دلالة الطابع الفردى للأجناس والأمم تختلف باختلاف عصور التاريخ. ففى العصور الوسطى كانت أهميتها منعدمة تقريبًا، إذ أن العالم المسيحى كجماعة كبرى كانت له حقيقة أعلى إلى حد لا يبارى من الفرديات القومية المنفصلة. ولكن فى نهاية العصور الوسطى قوضت أركان النظام الإقطاعى الذى كان شاملاً فى الغرب، وكذلك نظام الفروسية الدولى، والكنيسة العالمية بثقافتها العالمية، وحلت محله الطبقة الوسطى، بنزعتها القومية وشعورها الوطنى، وبأشكالها الاقتصادية والاجتماعية التى كانت تتغير حسب الظروف المحلية، كما حلت محله المصالح المحصورة فى نطاق المدن والأرياف، والنزعة الخصوصية للإمارات الإقليمية، وتعدد اللغات القومية. وازدادت العناصر القومية والعنصرية ظهورًا فى الصورة، بوصفها عوامل مؤدية إلى التمايز، وبدا عصر النهضة على أنه الشكل الخاص الذى تحررت به الروح القومية الإيطالية من الثقافة الأوروبية الشاملة.

والواقع أن أبرز سمات فن القرن الخامس عشر (الكواتروتشنتو Quattrocento)، فى مقابل فن العصور الوسطى وأوروبا الشمالية، هو تلك الحرية والتلقائية غير المألوفة فى التعبير، وتلك الرشاقة والأناقة والثقل المتناسق، والخطوط الهائلة المندفعة لقوالبه. فكل شىء فيه لامع صاف، إيقاعى لحنى. وفيه يختفى ذلك الوقار المتحجر المحسوب فى فن العصور الوسطى، وتحل محله طريقة فى التعبير الشكلى تتسم بأنها حية واضحة، محددة المعالم، يبدو إلى جانبها الفن

البورجـندى الفرنسى المعاصر له ذاته متصفًا "بحالة انقباض أساسية، وتألق هجمى، وقوالـب غريـبة محملـة بأكـثر ممـا تحـتمل." [1] فالقـرن الخـامس عشر، بما فيه من إحسـاس حـى بالعلاقـات الهامـة والبسـيطة، وبالـتحدد والـنظام وبالقوالب الشاهقة والتراكيـب المتيـنة، يسـتبق المـبادىء الأسلوبية التى يتسم بها عصر النهضة فى قمة تطـوره، وذلـك عـلى الـرغم ممـا قـد نجـده فـيه من آن لآخر من خشونة وإغراق فى الاسـتخفاف. والواقـع أن اندمـاج العنصـر "الكلاسـيكى" فـى هـذا الفـن السـابق على العصـر الكلاسـيكى هـو بعيـنه الذى يميز أسلوب عصر النهضة الإيطالى المتقدم تمييزًا حاسمًـا مـن فـن العصـر الوسـيط المـتأخر والفـن المعاصـر لـه فـى أوروبـا الشـمالية. "فالأسـلوب المـثالى ideal"، الـذى يـربط "جوتو Giotto برافاييل يسود فن مازاتشو Masaccio ودونـاتلو Donatello ، وأندريـا دل كاسـتانيو Andrea de Castagno وبـيير دلا فرانشسـكا Piero della Francesca ، وسـنيوريلى Signorelli وبيروجيـنو Perogino ، وأغلـب الظـن أنـه لا يوجد فنا إيطالى واحد فـى عصـر النهضـة المتقدم تخلص كل التخلص من تأثيره. والعنصر الأساسى فى هذا الفهـم للفـن هو مبدأ التجانس وقوة التأثير الكلى، أو على الأقل الاتجاه إلى التجانس والسـعى إلى إعطـاء انطـباع عام، على الرغم من كل امتلاء التفاصيل والألوان. وهكذا فـإن العمـل الفـنى المنـتمى إلى عصـر النهضة يبدو على الدوام، إذا ما قورن بالأعمال الفنـية للعصـور الوسـطى المتأخرة، كلا تامًا متصلاً، وهو فى أساسه بسيط متجانس، مهما كان من ثراء مضمونه.

ولقـد كـان القالـب الأساسـى للفـن القوطـى هـو التجاور juxtaposition . فسـواء أكـان العمـل الفردى مؤلفًا عن أجزاء متعددة مستقلة نسبيًا، أم كان غير قابل للتحلـيل إلى أجـزاء كهـذا، وسـواء أكـان تصـويريًا أم تشـكيليًا، ومـلحمة أم تمثـيلاً دراميًا، فإن المبدأ الذى يسوده هو دائمًا مبدأ التوسع لا التركز، والتناسق لا التفاوت فـى المرتـبة، والتعاقـب المفتوح لا القالب الهـندسى المقفل. وهو يبدو كما لو كان يقود المشـاهد عـبر مـراحل رحلة ومحطاتها، ويكشـف عن صورة للواقع هى أشبه ما تكون

[1] J. Huizinga : The Waning of the Ages, 1924 , P. 298 .

بالعرض البانورامى، وليست تمثيلاً موحدًا من جانب واحد، تسوده وجهة نظر واحدة. ففى التصوير كانت الطريقة المفضلة هى الطريقة "المتصلة"، كما أن الدراما تهدف إلى أن تجعل فصولها كاملة بقدر الإمكان، وتفضل التغيير المتكرر للمناظر والشخصيات والموضوعات، بدلاً من تركيز الحوادث فى عدد قليل من المواقف الحاسمة. فالشىء الهام فى الفن القوطى ليس وجهة النظر الذاتية، وليس الإرادة التكوينية الخلاقة التى تتبدى فى التحكم فى المادة، بل هو مادة الموضوع ذاتها، التى لا يمكن أن يرى الفنانون والجمهور منها الكفاية. فالفن القوطى يؤدى بالمشاهد من أحد التفاصيل إلى الآخر، ويجعله "يفكك" الأجزاء المتعاقبة للعمل واحدا بعد الآخر، كما أحسن البعض التعبير عن هذه الصفة فيه. أما فن عصر النهضة فلا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند أى التفاصيل أو فصل أى عنصر منفرد من التأليف الكامل، بل يدفعه إلى إدراك الأجزاء كلها فى وقت واحد[1]. ويتيح لنا المنظر المركز مكانيًا وزمانيًا فى الدراما، شأنه شأن المنظور المركزى فى التصوير، أن نحقق هذا التزامن فى الرؤية. وربما كان أظهر تعبير عن التغير الذى حدث فى مفهوم المكان، وبالتالى فى مفهوم الفن بأسره، هو ما حدث فى ذلك العصر من إدراك مفاجىء للتعارض بين طريقة وضع المناظر فى المسرح، المبنية على تركيبات منفصلة غير مترابطة، وبين الإيهام الفنى[2]. ذلك لأن العصور الوسطى، التى كانت تعد المكان شيئًا مركبًا قابلاً للتحليل، كانت تسمح بوضع المناظر المختلفة للدراما واحدا إلى جانب الآخر، بل كانت تدع الممثلين يبقون على خشبة المسرح حتى عندما لا يكون لهم دور فى الحوادث. وكما أن المشاهدين لم يكونوا يبدون أى اهتمام بالمناظر التى لا يحدث أمامها تمثيل، فكذلك لم يكونوا يبدون اهتمامًا بالممثلين الذين ليس لهم دور فى المنظر الذى يجرى تمثيله. غير أن مثل هذا الاهتمام الموزع يبدو فى نظر عصر النهضة أمرًا يستحيل تبريره. ولعل أوضح تعبير عن تغير وجهة النظر هو ما نجده لدى سكاليجر Scaliger ، الذى يجد أن من المضحك تمامًا "ألا تغادر

(1) Dagobert Frey : Gotik und Renaissance, 1929, P. 38 .

(2) قارن ، فيما يتعلق بالجزء الآتى :

D. Frey, Op. cit., P. 194 .

الشخصيات المسرح مطلقًا، وأن ينظر إلى الصامتين على أنهم غير حاضرين"[1]. فالعمل، فى نظر الفهم الجديد للفن يؤلف وحدة لا تنقسم، والمشاهد يريد أن يدرك المسرح كله، ومن جميع جوانبه، بنظرة واحدة، مثلما يدرك بنظرة واحدة المساحة الكاملة للصورة المنظمة على أساس مبادىء المنظور المركزى[2]. غير أن التطور من فهم متعاقب للفن إلى فهم متزامن له، ينطوى فى الوقت ذاته على تقدير أقل "لقواعد اللعبة" التى تقبل فى صمت، والتى يرتكز عليها آخر الأمر كل إيهام فنى. ذلك لأن إذا كان عصر النهضة يرى أنه لا معنى "لأن يسلك المرء على المسرح كما لم يكن يستطيع أن يسمع ما يقوله شخص عن شخص آخر"[3]، مع أن الأشخاص المشار إليهم يقفون كل إلى جوار الآخر، فربما كان من الممكن أن نصف ذلك بأنه مظهر لازدياد نمو النزعة إلى مطابقة الطبيعة، غير أنه ينطوى قطعًا على قدر من تضاؤل القدرة على التخيل. وأيًا كان الأمر، فإن فن عصر النهضة يدين قبل كل شىء لهذا التجانس فى العرض الفنى بانطباع الشمول الذى يعطينا إياه — أعنى ظهور عالم أصيل، مستقل، مكتف بذاته، وبالتالى تحقيقه مزيدًا من الصدق بالقياس إلى فن العصور الوسطى. لذلك لأن أصالة وصف الواقع، والإخلاص والقدرة على الإقناع فيه، يتوقف هنا، كما يتوقف فى حالات كثيرة أخرى، على المنطق الداخلى لطريقة النظر، وعلى التلاؤم المتبادل بين عناصر العمل، أكثر مما يتوقف على تلاؤم هذه العناصر مع الواقع الخارجى.

وقد استطاعت إيطاليا، بفضل مبادىء الوحدة التى تلهم فنها، أن تستبق النزعة الكلاسيكية فى عصر النهضة، مثلما استبقت التطور الرأسمالى للغرب بنزعتها

---

(1) J.C. Scaliger : Poetices Libri septem., 1951, VI, 21 .

(2) من الواضح أن داجوبير فرى D. Frey الذى يصف الفارق بين تصور الفن فى العصور الوسطى وبينه فى عصر النهضة على أساس التمييز بين التفسير المتعاقب والتفسير المتزامن (simultaneous) للمكان التصويرى (Pictorial) يعتمد على تفرقة ارفين بانوفسكى Erwin Panofsky بين مكان متجمع aggregate ومكان نسقى systematic (فى كتابه "المنظور بوصفه صورة رمزية Die Perspective als symbolische Form كذلك فإن رأى بانوفسكى يفترض مقدمًا نظرية فيكهوف Wickhoff فى الطريقة "المتصلة" continuous والطريقة المفرقة distinguishing فى التعبير، وهى النظرية التى ربما كان فيكهوف ذاته قد تأثر فيها بفكرة لسنج عن "اللحظة الحافلة Pregnant moment".

(3) Scaliger, loc. Cit.

العقلانية أو الترشيدية في الاقتصاد. ذلك لأن المرحلة المتقدمة من عصر النهضة هي أساسًا حركة إيطالية، في مقابل المرحلة الوسطى من عصر النهضة وحركة "المانرزم"، اللتين كانتا حركتين أوروبيتين شاملتين. فالثقافة الفنية الجديدة قد ظهرت على المسرح لأول مرة في إيطاليا، لأن هذا البلد كان يسبق الغرب في النواحي الاقتصادية والاجتماعية، وفيه بدأ تجديد الحياة الاقتصادية، لأن التسهيلات في الميدان المالي وميدان النقل، التي اقتضتها الحروب الصليبية، قد نظمت في إيطاليا، ولأن المنافسة الحرة ازدهرت فيها لأول مرة، وكان هذا الازدهار مضادًا لروح التنظيم الطائفي الحر في العصور الوسطى، كما أن أول نظام مصرفي أوروبي قد ظهر فيها[1]. ولأن تحرير الطبقة الوسطى من سكان المدن تم فيها قبل سائر البلدان الأوروبية، ولأن نظام الإقطاع والفروسية كان فيها، منذ البداية، أقل توطدا مما كان في الشمال، ولأن الأرستقراطية الريفية كانت لها أيضًا محال إقامة في المدن، بل أنها كيفت نفسها مع الأرستقراطية المالية في المدن، وأخيرًا لأن تراث العصر الكلاسيكي القديم لم يفقد تمامًا، دون شك، في هذا البلد الذي يصادف المرء فيه الآثار الكلاسيكية في كل مكان. ومن المعروف أن النظريات المتعلقة بأصل عصر النهضة كانت تنسب إلى هذا العامل الأخير بعينه أهمية كبرى، إذ أنه لا شيء أبسط من إرجاع بدايات هذا الأسلوب الجديد إلى مؤثر واحد خارجي مباشر. ولكن القائلين بهذا الرأي نسوا أن المؤثر التاريخي الخارجي لا يمكن أن يكون هو السبب النهائي لثورة عقلية، إذ لا يمكن أن يكون لهذا المؤثر فعالية مالم تكن الظروف التي تهيىء الأذهان لتلقيه قد توافرت بالفعل. والواقع أن ما ينبغي تفسيره هو السبب في اتخاذ مؤثر كهذا كل هذه الأهمية في وقت معين، أما المؤثر ذاته فلا يمكن أن يفسر الأهمية الموضعية للظواهر المصاحبة له. وعلى ذلك فإذا كان العصر الكلاسيكي القديم قد بدأ، منذ نقطة زمنية معينة ، يمارس تأثيرًا يختلف عن ذلك الذي كان يمارسه من قبل، فإن أول سؤال ينبغي أن نتساءله هو السؤال عن السبب في حدوث هذا التغير بالفعل، ولماذا حدث فجأة أن اتخذ موقف مختلف إزاء نفس الشيء، غير أن إجابتنا عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون أيسر، أو تصاغ في عبارات أدق، من

[1] Jakob Strieder : Jakob Fugger, 1926, PP. 7 – 8.

إجابتنا عن السؤال الأصلى، وهو السؤال عن سبب اختلاف عصر النهضة عن العصور الوسطى، ومظاهر هذا الاختلاف. فإعادة استيعاب العصر الكلاسيكى القديم لم يكن سوى عرض من الأعراض، وهذه ظاهرة كانت لها مقدماتها الاجتماعية، شأنها شأن رفض العصر الكلاسيكى القديم فى بداية العصر المسيحى. ومع ذلك فمن واجبنا ألا نبالغ فى تقدير أهمية إعادة الاستيعاب هذه بوصفها عرضًا من الأعراض. فصحيح أن أنصار عصر النهضة أنفسهم كان لديهم وعى بأن عصرهم يمثل بعثًا من جديد، وشعور بأن للعصر الكلاسيكى القديم قدرة فعالة على الإحياء وتجديد الحيوية — غير أن مثل هذا الشعور كان موجودًا من قبل فى القرن الرابع عشر[1]. ومن ثم فإن الأجدر بنا، بدلاً من أن ننادى بانتماء دانتى وبترارك إلى عصر النهضة، أن نبحث، كما فعل خصوم النظرية الكلاسيكية، فى أصول فكرة الإحياء فى العصر الوسيط، ونحدد نقاط الاتصال بين العصور الوسطى وعصر النهضة. والملاحظ أن أشهر القائلين بنظرية إرجاع عصر النهضة إلى أصول من العصور الوسطى، يصورون حركة الفرنسسكان بأنها هى العامل الحاسم، ويقيمون ارتباطًا بين الحساسية الغنائية، والشعور بالطبيعة، والنزعة الفردية عند دانتى، وجوتو بوجه خاص، ثم عند كبار الفنانين اللاحقين أيضًا، وبين النزعة الذاتية والاتجاه إلى الباطن، اللذين كانت تتسم بهما الروح الدينية الجديدة. وهم ينكرون أن يكون "كشف" العالم القديم فى القرن الخامس عشر قد أدى إلى تحول مفاجىء فى تطور كان الطريق له ممهدًا من قبل[2]. كما أشار البعض إلى الارتباط بين عصر النهضة وبين الثقافة المسيحية فى العصور الوسطى، وإلى الانتقال المباشر من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة من مقدمات مختلفة كل الاختلاف. مثال ذلك أن كونراد بورداخ Konrad Burdach يصف النزعة الوثنية المزعومة التى يقال أنها ظلت باقية فى عصر النهضة بأنها

---

(1) Werner Weisbach : "Renaissance als Stilbegriff," Hist. Zeitschift, 1919, vol. 120, P. 262.

(2) Henry Thode : "Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance", 1885; "Die Renaissance," Bayreuther Blaetter, 1889 – Emile Gebhardt : "Origines de la Renaissance en Italie", 1879; "Italie mystique", 1890 -, Paul Sabatier : Vie de Saint François d'Assise, 1893 .

قصة خرافية[1]، أما كارل نويمان Carl Neumann فلا يكتفي بالقول أن عصر النهضة مبنى على "القوة الجبارة التى خلقتها التربية المسيحية"، أو بأن النزعتين الفردية والواقعية فى القرن الخامس عشر كانتا "آخر كلمة قالها إنسان العصر الوسيط عندما اكتمل نضجه"، بل لقد ذهب أيضًا إلى أن محاكاة الفن والأدب الكلاسيكيين، التى أدت من قبل إلى ركود الثقافة فى بيزنطة، كانت فى عصر النهضة بدوره عقبة أكثر منها عاملاً مساعدًا[2]. بل أن لوى كوراجو Louis Courajod يذهب إلى حد إنكار وجود أى ارتباط داخلى كامن بين عصر النهضة والعصر الكلاسيكى القديم، ويصور عصر النهضة بأنه إحياء تلقائى للفن القوطى الفلمنكى[3]. ومع ذلك فحتى أولئك الباحثين الذين يدركون وجود اتصال مباشر من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، لا يعترفون بأن العلاقة بين العصرين ترتكز على الاتصال فى تطورهما الاقتصادى والاجتماعى، أو بأن الروح الفرنسسكانية التى أكدها "توده" Thode والنزعة الفردية للعصر الوسيط، التى أكدها نويمان، ونزعة مطابقة الطبيعة، التى أكدها "كوراجو"، يرجع أصلها إلى تلك الدينامية الاجتماعية التى غيرت معالم أوروبا الغربية عند نهاية عهد الاقتصاد الطبيعى فى العصر الوسيط.

والواقع أن عصر النهضة لم يعمق تأثير هذا التطور الذى حدث فى العصور الوسطى، والذى اتسم بالاتجاه إلى النظام الاقتصادى والاجتماعى الرأسمالى، إلا بقدر ما أكد الطابع العقلانى الذى أصبح الآن يسود حياة العصر الذهنية والمادية بأسرها. وتتفق مع هذه النزعة العقلانية الجديدة أيضًا، مبادىء الوحدة التى أصبحت سائدة بصورة مطلقة فى الفن — أعنى توحيد المكان والمعايير الموحدة للأبعاد، وقصر التمثيل الفنى على موضوع واحد منفرد، وتركيز التأليف فى قالب واحد يمكن فهمه مباشرة. هذه المبادىء تعبر عن نفور من كل عامل لا يمكن حسابه أو التحكم فيه، وهذا النفور نفسه يظهر فى اقتصاد الفترة ذاتها، بما فيه من تأكيد للتخطيط، وللفائدة

---

(1) Konrad Burdach : Reformation, Renaissance, Humanismus, 1918, P. 138.

(2) Carl Neumann : "Byzantinische Kultur und Renaissance – Kultur." Hist. Zeitsch., 1903, vol. 91, P. 228, 231, 215.

(3) Lowis Courajod : Leçons Professées à l'Ecole de Louvre, 1910, II, P. 142.

العملية، ولإمكان الحساب والتنبؤ. فهذه المبادىء إذن من خلق نفس الروح التى تتجلى فى تنظيم العمل، وفى أساليب التجار، ونظام الائتمان وحساب الإيرادات والمصروفات فى مسك الدفاتر، وأساليب الحكم، والدبلوماسية والخطط الحربية"[1].

وهكذا فإن تطور الفن بأسره يصبح جزءا من عملية كاملة، هى عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية. أما اللامعقول فلا يعود يمارس أى تأثير عميق. فالأشياء التى أصبح يعتقد الآن أنها "جميلة" هى التلاؤم المنطقى للأجزاء الفردية فى كل واحد، وانسجام العلاقات على نحو يمكن تحديده حسابيًا، والإيقاع الذى يمكن حسابه فى أى تأليف معين، واستبعاد عناصر التنافر فى علاقة الأشكال بالمكان الذى تشغله وفى العلاقات المتبادلة بين مختلف أجزاء المكان ذاته. وكما أن المنظور الرئيسى هو مكان نتأمله من وجهة نظر رياضية، وكما أن الأبعاد الصحيحة ليست إلا التنظيم المنهجى للأشكال الفردية فى صورة ما، فكذلك أصبحت جميع معايير القيمة الفنية، بمضى الوقت، خاضعة لاختبار عقلى، واصطبغت جميع قوانين الفن بالصبغة العقلانية. ومن المعترف به أن هذه النزعة العقلانية لم تظل بأية حال مقتصرة على الفن الإيطالى، غير أنها اتخذت فى الشمال سمات أكثر سطحية من تلك التى اتخذتها فى إيطاليا، فأصبحت أوضح وأكثر سذاجة. ومن الأمثلة الدالة على هذا الفهم الجديد للفن خارج إيطاليا، لوحة "مادونا لندن London Madonna" للمصور روبرت كامبن Campin ، التى نجد فى خلفيتها أن الطرف العلوى لحاجز النار يستخدم أيضًا فى تكوين هالة العذراء. فالفنان يستخدم مصادفة شكلية من أجل إيجاد تلاؤم بين عنصر لا معقول وغير حقيقى فى الصورة، وبين التجربة اليومية. وعلى الرغم من أن إيمانه بالحقيقة فوق الطبيعية للهالة قد لا يكون أقل رسوخًا من اعتقاده بالحقيقة الطبيعية لحاجز النار، فإن مجرد تفكيره فى أنه يستطيع زيادة جاذبية عمله بتحويل الظاهرة إلى هذا الاتجاه المطابق للطبيعة إنما هو علامة على عصر كان جديدًا بالفعل، وإن لم يكن عصرًا بلا مقدمات ممهدة له.

---

[1] Jakob Strieder : Studien zur Gesch. Der kapit. Organistionsformen, 1914, P. 57.

الفصل الثانى
الطلب على فن الطبقة الوسطى
وفن البلاط فى القرن الخامس عشر

يتألف جمهور الفن فى عصر النهضة من الطبقة الوسطى فى المدن ومن مجتمع البلاط فى القصور. وهناك نقاط التقاء كثيرة بين اتجاهات الذوق التى تمثلها هاتان الفئتان، وذلك على الرغم من اختلاف أصولهما. فمن الملاحظ من جهة أن عناصر فن البلاط فى الأسلوب القوطى كان لها تأثير لاحق فى فن الطبقة الوسطى، وأدى إحياء الأساليب الفروسية فى الحياة، وهى الأساليب التى لم تفقد أبدًا جاذبيتها بالنسبة إلى الطبقات الدنيا، إلى اتخاذ فن الطبقة الوسطى أشكالاً جديدة يحكمها ذوق البلاط، ومن جهة أخرى فقد وجد مجتمع البلاط بدوره أن من المحال أن يظل بمعزل عن النزعة الواقعية والعقلانية للطبقة الوسطى، فأسهم فى تكوين نظرة إلى العالم وإلى الفن يرجع أصلها إلى حياة المدن. وهكذا بلغ من امتزاج اتجاه الطبقة الوسطى من سكان المدن، والاتجاه الفروسى الرومانتيكى فى الفن، عند نهاية القرن الخامس عشر، إن فنًا يتسم تمامًا بطابع الطبقة الوسطى كالفن الفلورنسى اتخذ طابعًا يظهر فيه أسلوب البلاط بدرجات متفاوتة. غير أن هذه الظاهرة إنما تتمشى مع الاتجاه العام، وما هى إلا إشارة إلى الطريق الذى أدى من ديمقراطية المدن إلى حكم الأمراء المطلق.

ومنذ القرن الحادى عشر، كانت قد ظهرت جمهوريات بحرية صغيرة كالبندقية وأمالفى وبيزا وجنوا، مستقلة عن الحكام الإقطاعيين للأقاليم المجاورة. وفى القرون التالية تكونت مجتمعات محلية حرة أخرى، من بينها ميلانو ولوكا Lucca وفلورنسه وفيرونا، ولكنها كانت لا تزال تؤلف دويلات تفتقر جزئيًا إلى التمايز الاجتماعى، وتبنى على تساوى مواطنيها المشتغلين بالتجارة فى الحقوق. ومع ذلك فسرعان ما نشب النزاع بين هذه المجتمعات المحلية وكبار الملاك الأثرياء

فـى المـناطق المحـيطة بهـا، وانـتهى الـنزاع مؤقتًا بانتصار الطبقة الوسطى. وانتقلت الأرستقراطية الريفية إلى المدن، وحاولت أن تتكيف مع البناء الاقتصادى والاجتماعى لسـكان المدن. ولكن بدا فى نفس الوقت تقريبًا نزاع آخر، كان الصراع فيه أشد قسوة وأطـول أمـدا. ذلـك هـو الصراع الطبقى المزدوج بين الطبقة الوسطى الكبيرة والصغيرة مـن جهة، والطبقة العليا والطبقة الوسطى عامة من جهة أخرى. فعندئذ دب الشقاق بـين سـكان المـدن، الذيـن ظلـوا متحدين فى صراعهم ضد العدو المشترك، وهو طبقة النـبلاء، بعـد أن بـدا لهـم أن العدو قد اختفى، وانقسموا إلى شيع متفرقة، واشتبكوا فـى صراع مريـر إلى أبعـد حـد. وفـى نهايـة القـرن الثانى عشر كانت الديمقراطيات البدائية قد تحولت إلى أوتوقراطيات عسكرية. ولسنا نعلم بالضبط ماذا كان سبب هذا الـتطور، ولا نسـتطيع أن نجـزم إن كـان مـا جعل من الضرورى تعيين الحاكم المطلق (Podestà) بوصـفه سـلطة تعلـو عـلى الأطـراف المتنازعة هو الخلافات بين طوائف الطـبقة الأرسـتقراطية الـتى كانت تتقاتل بعنف فيما بينها، أو هو الصراع فى داخل الطـبقة الوسـطى، أو كلـتا الظاهـرتين معًـا، وعـلى أيـة حـال فـإن فترة الحرب بين الطوائـف أو الأحـزاب كانـت تعقـبها عـاجلاً أو آجـلاً، نظـم حكـم مطلـق فـى كـل الأحـوال. وكـان الحكـام الطغـاة أنفسهم إما أفرادًا فى الأسر المالكة المحلية، كأسرة أسـتى Este فـى فـيرارا، وإما حكامًا إمبراطوريين، مثل أسرة فسكونتى Visconti فى ميلانو، وإما قوادًا لجيوش مرتزقة (Condottiere) مثل فرانشسكو سفورتسا F. Sforz خلـيفة أسـرة فسـكونتى، وإمـا محاسيب مثل أسرة رياريو Riario فى فورلى Forli وأسـرة فارنـيزى Farnese فـى بارمـا، وإمـا مواطنين بارزين كأسرة مديتشى Medici فـى فلورنسه ، وبنتوفوليى Bentovogli فى بولونا، وباليونى Baglioni فـى بيروجـا . ومنذ القرن الثالث عشر أصبح الحكم المطلق وراثيًا فى أماكن متعددة، أمـا فـى أمـاكن أخـرى، ولاسـيما فلورنسه والبندقية، فإن الدستور الجمهورى القديم ظل باقيًا، من الوجهـة الشكلية على الأقل، ولكن الحرية السابقة أخذت تتضاءل فى كـل مكـان مـع اسـتخدام نظـام الإمارات الاستبدادية Signoria ، وأصبح المجتمع السياسـى المحـلى الحـر شـكلاً من أشكال الحكم عفا عليه الزمان[1]. ولما كان سكان

---

[1] Julien Luchaire : Le Sociétés italiennes du XIIIe au Xve siècle, 1933, P. 92 .

المدن قد نسوا عادة الخدمة العسكرية نظرًا إلى انهماكهم في الشئون الاقتصادية، فإنهم تركوا شئون الحرب لمنظمي الخدمات العسكرية والجنود المحترفين، وللقادة المرتزقة ومأجوريهم. وأصبح العسكريون المحترفين Signori قوادا مباشرين أو غير مباشرين للقوات الحربية في كل مكان[1].

والواقع أن تطور الأحوال في فلورنسه إنما هو أنموذج لما حدث في جميع المدن الإيطالية التي لم يكن من الممكن، في ذلك الحين، إيجاد حل لها عن طريق تنصيب أسرة مالكة، ولم تكن فيها أصلاً حياة للبلاط. ولسنا نعني أن الاقتصاد الرأسمالي قد ظهر هنا قبل أن يظهر في كثير من المدن الأخرى، وإنما نعني أن المراحل المختلفة للتطور الرأسمالي كانت هنا أكثر تميزًا، وأن الدوافع الكامنة من وراء مظاهر الصراع الطبقي التي تصاحب هذا التطور أوضح ظهورًا هنا مما كانت في أية مدينة أخرى[2]. فالعملية التي استطاعت بها الطبقة الوسطى الكبيرة أن تمسك بزمام الحكم في الدولة بتوسط الطوائف المهنية، والطريقة التي استغلت بها تلك السلطة في زيادة تفوقها الاقتصادي — هذه العملية يمكن تتبعها بمزيد من الدقة في فلورنسه عنها في غيرها من المجتمعات المحلية ذات البناء المماثل. وقد استطاعت الطوائف الحرفية بعد موت فردريك الثاني، وتحت حماية "الجويلف Guelphs"*، أن تستولى على السلطة في مجتمعها المحلي، وأن تقبض على زمام الحكم من الحاكم المطلق (Podestà) وتكونت "السلطة الشعبية الأولى primo popolo" "وهي أول جماعة سياسية ثورية كانت غير شرعية عن وعي"[3]. وانتخبت لها زعيمًا (capitan) . وكان هذا الزعيم، من الوجهة الرسمية أدنى مرتبة من الحاكم المطلق، ولكنه كان في الواقع أقوى شخصيات الدولة نفوذًا، إذ كان يسيطر على المليشيا

---

(1) Max Weber : Wirtschaft und Gesellschaft, 1922, p. 573.

(2) Robert Dawidsohn : Forschungen zur Gesch. Von Florenz, Iv, 1908, p. 268 .

(*) يطلق اسم الجويلف (Guelphi) في مقابل "الجيبلليني Ghibellini " على فريقين متنافسين كان للصراع بينهما دور هام في تاريخ إيطاليا في العصور الوسطى وعصر النهضة. والاسمان يرجعان إلى أصل ألماني، ويدلان على أسر ألمانية متنازعة انتقلت إلى إيطاليا وأصبحت أسرًا حاكمة. وأصبح الاسمان يدلان – في عصر النهضة – على الصراع بين طبقتي التجار وملاك الأرض. (المترجم)

(3) Max Weber, op. cit., p. 562 .

بأكملها، وكانت له الكلمة الأخيرة في جميع المشكلات المعقدة المتعلقة بالضرائب، بل كان أيضًا يمارس "حقًا من حقوق المحاكم في حضور وفحص جميع القضايا التي توجه فيها تهمة اعتداء إلى أحد أفراد طبقة النبلاء"[1]. وعلى هذا النحو كسرت شوكة الأسر العسكرية، وطردت الأرستقراطية الإقطاعية من حكومة الجمهورية. وكان ذلك أول انتصار حاسم للطبقة الوسطى في التاريخ الحديث، وهو حادث يذكرنا بانتصار الديمقراطية اليونانية على حكومات الطغاة. وبعد حوالى عشر سنوات نجحت طبقة النبلاء في استرداد الحكم، ولكن كل ما كانت البورجوازية تحتاج إليه عندئذ هو أن تسبح مع تيار الأحداث، إذ أن هذا التيار كان يحملها فوق الأمواج العاصفة مرارًا وتكرارًا. وفي نهاية الستينات كان قد بدا أول تحالف بين الأرستقراطية المالية والأرستقراطية الوراثية، فمهد ذلك الطريق لحكم الطبقة العليا الثرية، التي ظلت لها السيطرة خلال التاريخ التالي لفلورنسه .

وفي حوالى عام ١٢٠٠ كانت الطبقة الوسطى الكبيرة قد استحوذت تمامًا على السلطة، التي كانت تمارسها في أهم بوساطة رؤساء الطوائف الحرفية. وكان هؤلاء الأخيرون يسيطرون على الجهاز السياسي والإداري بأسره، ولما كانوا — رسميًا على الأقل — ممثلين للطوائف الحرفية، فإن من الممكن أن توصف فلورنسة بأنها مدينة طوائف حرفية"[2]. وفي خلال ذلك كانت المؤسسات الاقتصادية قد أصبحت "طوائف سياسية". وأصبحت كل الحقوق السياسية الإيجابية مرتكزة على عضوية المؤسسات المعترف بها قانونًا، بحيث أن من لا ينتمي إلى منظمة مهنية لم يكن مواطنًا كامل الأهلية. وكان الأعيان يستبعدون من وظيفة رؤساء الطوائف الحرفية ما لم يقوموا بمهنة أو حرفة في الدولة، أو يصبحوا على الأقل أعضاء رسميين في طائفة حرفية. ولكن ليس معنى ذلك أن كل من كانوا مواطنين بالمعنى الكامل، كانوا متساوين في الحقوق، ذلك لأن حكم الطوائف الحرفية يرتكز على دكتاتورية الطبقة الوسطى الرأسمالية المتحددة في الطوائف الحرفية السبع الكبرى. ولسنا ندرى كيف

---

(1) Ibid., p. 565 .

(2) Alfred Doren : Italienische Wirtschaftsgeschichte, I, 1934. p. 858 – CF. R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, IV, 2, 1925, pp. 1 – 2.

ظهرت المراتب المختلفة بين الطوائف الحرفية، ذلك أنه عندما بدأت كتابة وثائق التاريخ الاقتصادية لفورنسه، كان التمايز والتفاوت قد أصبح أمرًا واقعًا[1]. ولم تنشأ الخلافات هنا، كما حدث في معظم المدن الألمانية، بين الطوائف الحرفية من جهة وطبقة الأعيان غير المنظمة في المدن من جهة أخرى، بل نشأت بين مختلف الجماعات في داخل الطوائف الحرفية ذاتها[2]. ولقد كان لطبقة الأعيان في فلورنسة ميزة تتفوق بها على نظائرها في الشمال منذ البداية، هي إنها كانت لا تقل في دقة تنظيمها عن القطاعات الدنيا من سكان المدن. فقد تطورت طوائفها الحرفية، التى تجمعت فيها تجارة الجملة، والصناعة الضخمة، والشئون المصرفية حتى أصبحت اتحادات حقيقية لأصحاب الأعمال، تتجمع فيها مواردها سويًا. غير أن سيطرة هذه الطوائف أتاحت للبورجوازية العليا استخدام كل جهاز التنظيم فى طوائف حرفية من أجل التحكم في الطبقات الدنيا، ومن أجل تخفيض الأجور قبل كل شيء.

ولقد كان القرن الرابع عشر حافلاً بمظاهر الصراع الطبقي بين الطبقة الوسطى، التى تسيطر على الطوائف الحرفية، وبين العمال الذين أرغموا على الخروج منها. وكانت طبقة الأجراء هى التى لحقها أكبر الضرر نتيجة لحظر أى نوع من التحالف يحمى مصالحها، والنظر إلى أية حركة للإضراب على أنها عمل ثورى. فهنا أصبح العامل من رعايا دولة طبقية، ووجد نفسه محرومًا كل الحرمان من كل الحقوق المدنية. وفى هذه الدولة كان رأس المال يحكم بطريقة أشد قسوة وأقل اكتراثًا بمعايير الضمير الأخلاقى مما حدث فى أى وقت قبل ذلك أو بعد ذلك فى تاريخ أوروبا الغربية[3]. ومما زاد من صعوبة موقف طبقة الأجراء أنه لم يكن هناك شعور بوجود صراع طبقى محتدم، أو فهم لطبيعة الطبقة العاملة من حيث هى طبقة اجتماعية، بل كان الأجراء الذين لا يملكون شيئًا يوصفون بكلمة "الفقراء"، "الذين هم معنا دائمًا فى كل الأحوال". وبلغ الازدهار الاقتصادى، الذى كان من بين أسبابه قمع الطبقة العاملة على هذا النحو، قمته فى السنوات ١٣٢٨ — ٣٨، ثم

(1) Alfred Doren : Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. I, Die Florent. Wollentuchindustrie, 1901, p. 399 .

(2) Alfred Doren : op. cit., II, Das fluent. Zunftwesen, 1908, p. 752.

(3) Alfred Doren : Die florent. Wollentuchindustrie, P. 458.

أعقب ذلك إفلاس أسرتي باردى Bardi وبيروتسي Peruzzi ، فأدى إلى أزمة مالية خطيرة، وإلى ركود عام. وفقدت الأليجاركية مكانتها على نحو بدا أنه لا يعوض، وكان عليها أن تستسلم أولاً لطغيان "دوق أثينا"، وبعد ذلك لحكومة شعبية تتألف أساسًا من البورجوازية الصغيرة - وهي أول حكومة من نوعها في فلورنسة. وانحاز الكتاب والشعراء مرة أخرى، كما فعلوا من قبل في أثينا، إلى صف الطبقة الحاكمة القديمة - ومن أمثلتهم بوكاشو Bocaccio وفيلاني Villani - وتحدثوا بأقصى لهجات الازدراء عن الحكام من الصناع وأصحاب الحوانيت. وكانت السنوات الأربعون التي أعقبت ذلك، والتي تمتد حتى سحق ثورة الصناع ciompi revolt ، هي الفترة الوحيدة التي كانت ديمقراطية بحق في تاريخ فلورنسة - أي إنها كانت فاصلاً قصيرًا بين عصرين طويلين من حكم الأغنياء. وبطبيعة الحال فحتى في هذه الفترة ذاتها كانت إرادة الطبقة الوسطى هي وحدها التي اكتسبت سلطة - بينما اضطرت الجماهير العريضة من الطبقة العاملة إلى الالتجاء إلى الإضرابات وحركات التمرد. وكانت ثورة الصناع، التي حدثت عام ١٣٧٨، هي الحركة الثورية الوحيدة التي توافرت لدينا عنها معلومات أدق، من بين هذه الحركات جميعًا، كما أنها على أية حال أهمها جميعًا. فهنا تحققت لأول مرة الشروط الأساسية للديمقراطية الاقتصادية. وطردت عامة الشعب زعماء الطوائف الحرفية، وأنشأت ثلاث طوائف جديدة تمثل البورجوازية الصغيرة والطبقة العاملة، أقامت حكومة شعبية عملت أولاً وقبل كل شيء على إعادة توزيع أعباء الضرائب. وتم قمع التمرد، الذى هو فى أساسه انتفاضة للطبقة العاملة "البروليتاريا"[1]. بعد شهرين فقط من بدايته، على يد العناصر المعتدلة المتحالفة مع البورجوازية الكبيرة، غير أنه حقق اشتراكًا إيجابيًا للطبقات الدنيا من الشعب في الحكومة لمدة ثلاث سنوات أخرى. ولم يكن تاريخ هذه الفترة دليلاً على تعارض مصالح الطبقة العاملة مع مصالح البورجوازية فحسب، بل إنه كشف أيضًا عن الخطأ الجسيم الذى ترتكبه الطبقة العاملة إذا حاولت تحقيق التغير الثورى فى وسائل الإنتاج فى إطار

---

[1] R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, IV, 2, p. 5.

تنظيم الطوائف الحرفية الذى كان قد أصبح بالفعل تنظيمًا باليًا[1]. وكان تجار الجملة ورجال الصناعة الكبيرة أسرع إدراكًا لعيوب الطوائف الحرفية من حيث هى نظام يقف في وجه التقدم، وحاولوا التخلص منها. وبالفعل نجد فيما بعد أن المهام الثقافية البحتة التى أصبحت تكلف بها هذه الطوائف قد أخذ نطاقها يتسع بالتدريج، على حين أن نطاق مهامها السياسية ازداد ضيقًا، حتى وقعت آخر الأمور ضحية لنظام المنافسة الحرة.

وبعد القضاء على حكومة الشعب أصبح الموقف كما كان قبل ثورة الصناع: إذ عادت السلطة إلى الطبقة العليا (popolo grasso) مع فارق واحد هو أن سلطتها لم تعد في يد الطبقة بأسرها، وإنما أصبحت تمارسها قلة من الأسر الغنية، ولم يعد هناك خط حقيقي يهددها. فكلما كانت تتراكم خلال القرن التالى عوامل تؤدى إلى قيام حركة تمرد تهدد الطبقة العليا بأقل خطر، كانت تقمع فورًا دون أى عناء[2]. وبعد فترات حكم قصيرة نسبيًا لأسر البرتى Alberti وكابونى Capponi وأوتسانو Uzzano والبيتسى Albizzi ، وأشياعهم، استولت أسرة مديتشى Medici على مقاليد الحكم. ومنذ ذلك الحين أصبح الحكم أبعد عن الديمقراطية مما كان فى أى عهد مضى. فصحيح أن جزءا فقط من الطبقة الوسطى ذاتها هو الذى كانت له حقوق سياسية إيجابية فى الماضى، بقدر من العدالة، وتتبع فيه أساليب لا غبار عليها فى عمومها. أما فى ظل حكم أسرة مديتشى فإن هذه الديمقراطية المحدودة ذاتها قد تقوضت أركانها من الداخل، وفقدت كل هدف لها. فعندما كانت مصالح الطبقة الحاكمة تهدد، لم يعد أحد يفكر فى تعديل الدستور، بل كان يخرق ببساطة، وتزور صناديق الاقتراع، ويرشى الموظفون أو يهددون، ويدفع زعماء الطوائف الحرفية فى هذا الاتجاه أو ذاك كأنهم دمى تحركها الأصابع. ولم يكن ما يسمى "بالديمقراطية" فى هذه الحالة سوى دكتاتورية غير رسمية لأقطاب شركة عائلية يزعمون أنهم مجرد مواطنين، ويستترون وراء النظم اللاشخصية لجمهورية مزيفة. وفى عام ١٤٣٣ اضطر كوزيمو مديتشى، نتيجة لاضطهاد منافسيه، إلى الخروج من

---

(1) CF. Georges Renard, op. cit., II, pp. 132 – 3.

(2) A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706 .

البلاد في المنفى – وهو حادث مشهور في تاريخ فلورنسه. ولكنه بعد عودته في العام التالي أصبح مرة أخرى يمارس سلطات مطلقة لا يحد منها شيء. فأوعز بأن ينتخب في منصب حامل الراية Gonfaloniere لمدة شهرين، بعد أن كان قد شغل هذا المنصب من قبل مرتين، أي أن مجموع المدة التي قضاها في هذا المنصب كانت ستة أشهر. أما في الفترات الأخرى فكان يحكم من وراء الستار، عن طريق صنائعه، ويسيطر على المدينة دون أي لقب أو شرف رسمي خاص، ودون سلطة، بأساليب غير مشروعة على الإطلاق. وترتب على ذلك أن الحكم الأوليجاركي قد أعقبه في فلورنسه، منذ القرن الخامس عشر، شكل مقنع من أشكال حكم الأمراء، تطور منه حكم الأمراء الحقيقي فيما بعد تطورا طبيعيًا تمامًا[1]. ولم يكن تحالف أسرة مديتشي مع البورجوازية الصغيرة، في صراع هذه الأسر ضد منافسيها، مؤديًا إلى أي تغيير أساسي في مركز هذه الطبقة. فقد تكون الأشكال التي اتخذها حكم أسرة مديتشي في الظاهر أشكالاً أبوية Patriarchal ، ولكن حكمها كان في أساسه أكثر تحزبًا وتعسفًا من حكم الأوليجاركية بأسرها. وظلت الدولة تمثل المصالح الخاصة وحدها، ولم تكن "ديمقراطية" كوزيمو تنحصر إلا في أنه كان يدع الآخرين يحكمون نيابة عنه، ويستخدم مواهب شابة جديدة كلما أتيح له ذلك[2].

وعلى الرغم من أن الهدوء والاستقرار لم يكونا إلا مفروضين على أغلبية السكان، فقد بدأت في فلورنسه منذ بداية القرن الخامس عشر فترة جديدة من الازدهار الاقتصادي لم تتخللها خلال حياة كوزيمو أية أزمة تستحق الذكر. صحيح أنه كانت هناك، من آن لآخر، حالات توقف في العمل، ولكن هذه كانت حالات ضئيلة الأهمية، قصيرة الأمد. وهكذا بلغت المقدرة الاقتصادية لفلورنسه قمتها. وكان يصل إلى البندقية من فلورنسه كل عام ستة عشر ألف ثوب من القماش، كما كان تجار التصدير الفلورنسيون يستخدمون مرفأ بيزا المهزومة لهذا الغرض، ومنذ عام ١٤٢١، أصبحوا يستخدمون ميناء ليفورنو، الذي حصلوا عليه مقابل ١٠٠,٠٠٠ فلورين. ومن المفهوم في هذه الحالة أن تكون فلورنسه منتشية بالنصر، وأن ترغب

---

(١) R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, Iv, 2, pp. 6 – 7 .

(٢) Ferdinand Schewill : Hist, of Florence, p. 362 .

الطبقة الحاكمة، التي انتفعت من مختلف المكاسب، في إظهار قوتها وثرواتها، كما فعلت الطبقة الوسطى في أثينا القديمة. وبالفعل نجد أن جيبرتي Ghiberti قد بدأ منذ عام ١٤٢٥ يعمل في البوابة الشرقية الرائعة لكنيسة التعميد، وفي نفس السنة التي تم فيها الحصول على ميناء ليفورنو، كلف برونللسكي Brunelleschi بتنفيذ مشروعة الخاص ببناء قبة فوق الكاتدرائية. وكانت الفكرة هي جعل فلورنسه أثينا أخرى. وأصبح تجار فلورنسه يتسمون بالوقاحة والغرور، وأرادوا أن يجعلوا أنفسهم مستقلين عن البلدان الأجنبية، وأن ينشئوا حكمًا مكتفيًا بذاته — أي أن يزيدوا من الاستهلاك المحلى تبعًا لزيادة الإنتاج[1].

ولقد كان البناء الأصلي للرأسمالية قد مر ببعض التغيرات الأساسية في إيطاليا خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر. فبدلاً من السعي البدائي وراء الربح، برزت فكرة المنفعة العملية، والحساب الدقيق، والتخطيط، وأصبحت النزعة الترشيدية، التي كانت منذ البداية سمة أساسية لاقتصاد الربح، سائدة بصورة مطلقة. وفقدت روح الابتكار والمخاطرة عند الرواد الأوائل طابعها الرومانتيكي، المغامر، الشبيه بطابع القرصنة، وأصبح الغازى منظمًا ومحاسبًا، وتاجرًا يحسب بدقة، ويدير أعماله بحرص شديد. ولم يكن العنصر الجديد في الحياة الاقتصادية لعصر النهضة هو مبدأ المنفعة في ذاته، أو مجرد الاستعداد للتخلي عن أساليب الإنتاج التقليدى بمجرد اكتشاف أسلوب أفضل وأصلح، وإنما كان الجديد هو الاتساق في التضحية بالتقاليد القديمة من أجل العقلانية الرشيدة، والصرامة في استغلال جميع موارد الحياة الاقتصادية من أجل المنفعة العملية وتحويلها إلى بند في دفاتر الحسابات. وقد أتاح هذا الترشيد التام، لأول مرة، حل المشكلات التي نشأت عن زيادة السلع المتداولة. فقد كانت زيادة الإنتاج تقتضى استغلالاً أكبر للقوة العاملة المتوافرة، وتقسيمًا متزايدًا للعمل، واصطباغًا متزايدًا لأساليب الإنتاج بالصبغة الآلية، وهذا لا يعنى فقط إدخال الآلات، بل يعنى أيضًا نزع الطابع الشخصي عن العمل البشرى، وتقدير العامل على أساس الإنتاج الذى يحققه فحسب. والواقع أنه

---

(1) A. Doren : Die Florent, Wollentuchindustrie, p. 413 .

لا يوجد شيء يعبر عن الفلسفة الاقتصادية لهذا العصر الجديد تعبيرًا أصرح من هذا الموقف المادى الذى يقدر الإنسان على أساس ما يحققه، ويقدر إنتاجه تبعا لقيمته النقدية، مما يحول العامل إلى مجرد حلقة فى نظام معقد من الاستثمارات والأرباح المالية، ومن احتمال الكسب والخسارة، ومن الأصول والخصوم. غير أن أوضح مظهر لعقلانية العصر ونزعته الترشيدية هو أن الاقتصاد الحضرى الذى كان من قبل مرتبطًا فى أساسه بالصانع الحرفى، أصبح الآن مصطبغًا بصبغة تجارية لها درجات متفاوتة من الأحكام. ولم تكن هذه الصبغة التجارية تتمثل فقط فى التضاؤل التدريجى لأهمية العنصر اليدوى فى نشاط الإنسان المشتغل بالأعمال الاقتصادية، وتزايد أهمية عنصر الحساب والمضاربة[1]، وإنما كانت تتمثل أيضًا فى الاعتراف بالمبدأ القائل أنه ليس على الإنسان المشتغل بالاقتصاد أن يخلق سلعًا جديدة لكى يخلق قيمًا جديدة. وكانت الصفة البارزة للفلسفة الاقتصادية هى ما تكشف عنه من فهم للطابع المتغير المتقلب لسعر السوق. وتوقفه على ظروف اللحظة المؤقتة، وإدراكها إن قيمة السلعة ليست ثابتة، بل هى متقلبة دائمًا، وأن مستوياتها لا تتوقف على نية التاجر الطيبة أو السيئة، وإنما على ظروف اقتصادية موضوعية. أما فى العصور الوسطى فكانت القيمة تعد صفة جوهرية كامنة فى السلعة، تتحدد مرة واحدة بصفة نهائية، ويدل على ذلك استخدام مفهوم "السعر المضبوط"، والتحرز من استخدام الفوائد المالية. ولم تكتشف المعايير الحقيقية للقيمة، ونسبيتها، وطابعها المحايد أخلاقيًا، إلا بعد اصطباغ النشاط الاقتصادى بالصبغة التجارية.

ولقد كان قوام الروح الرأسمالية فى عصر النهضة هو دافع الربح، وما يسمى "بفضائل الطبقة الوسطى"، وهى حب الاقتناء والنشاط والبذخ والاحترام[2]. ولكن حتى هذه الأخلاقية الجديدة ذاتها لم تكن سوى تعبير آخر عن تلك العملية الشاملة، عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية. فمن الصفات المميزة للبورجوازى أنه حتى عندما يبدو مهتمًا بمكانته وهيبته وحدها، يسلك وفقًا لمبادىء المنفعة العقلانية

---

[1] Werner Sombart : Der moderne Kapitalismus. I. 1902, pp. 174 ff. – George von Below : "Die Entstehung des mod. Kapitalismus," Hist. Zeitschr., 1903, vol. 91, pp. 453 – 4 .

[2] Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913 .

أو الترشيدية، وأنه يعنى بصفة الاحترام، النزاهة فى العمل والسمعة الطيبة، بحيث أن الإخلاص والأمانة تعنى فى لغته الوفاء بالديون. على أن مبادىء السلوك العقلانى قد حلت محلها المثل العليا للملاك الكبار فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر. فعندئذ فقط اتخذت حياة البورجوازية سمات حياة السادة النبلاء. وقد مر هذا التطور بثلاث مراحل. ففى "العصر البطولى للرأسمالية" كان رجل الأعمال يتخذ قبل كل شيء مظهر الغازى الذى لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلاً، ومظهر المغامر الجرىء المعتمد على نفسه، والذى لم تعد به حاجة إلى الأمان النسبى الذى يتسم به اقتصاد العصور الوسطى. وكانت الطبقة الوسطى لا تزال تقاتل وفى يدها أسلحة حقيقية ضد الأرستقراطية المعادية، والمجتمعات الحضرية المنافسة لها، والموانى البحرية التى لا ترحب بها. وعندما توقفت هذه المنازعات جزئيًا، ونظم تداول السلع بطريقة أكثر أمانًا، أتاحت واقتضت تطويرًا أكثر تنظيمًا وتكثيفًا للإنتاج، أخذت السمات الرومانتيكية تختفى تدريجيًا من شخصية البورجوازى، وبدأ يخضع حياته كلها لخطة منطقية منهجية، ولكنه بمجرد أن يشعر بالأمان من الوجهة الاقتصادية يبدأ فى تخفيف النظام الصارم لأخلاقية الطبقة الوسطى التى كانت تسود حياته، ويزداد خضوعًا لإغراء حياة الفراغ والمتعة. وهكذا يبدأ فى الميل إلى اتباع أسلوب لا عقلى فى الحياة، فى نفس الوقت-الذى يبدأ فيه الأمراء، بعد أن أصبحت عقليتهم أقرب إلى الاهتمام بالمسائل المالية، فى تهيئة أنفسهم للتكيف مع مبادىء الحياة الاقتصادية للتاجر النزيه، الموثوق فيه، الوفى بالتزاماته[1]. وهكذا تلاقت دائرتا البلاط ومجتمع الطبقة الوسطى فى منتصف الطريق. وأصبح الأمراء أكثر تقدمية بالتدريج، وأثبتوا أنهم لا يقلون تقدمًا فى جهودهم الثقافية عن الطبقة الوسطى التى تزداد ميلاً إلى الاتجاه المحافظ، وتفضل فنًا يعود إلى المثل العليا لعهود البلاط والفروسية، والروحانية القوطية فى العصور الوسطى – أو ربما كان الأصح أن نقول إن هذه المثل العليا، التى لم تختف أبدًا اختفاء تاما من فن العصور الوسطى، قد أصبح لها مكان الصدارة مرة أخرى.

---

(1) CF. Jakob Burckhardt : Die Kultur der Renaissance, 1908, 10th. Edit., pp. 26, 51.

ويعد "جوتو Giotto" أول فنان كبير يمثل نزعة مطابقة الطبيعة في إيطاليا. ولقد كان الكتاب القدماء: فيلاني Villani وبوكاشيو، بل وفيزارى Vesari أيضًا، على حق حين أكدوا الانطباع الذى لا يمحي، والذى تركه فى نفوس معاصريه إخلاصه للطبيعة، وكان هناك مبرر واضح للتقابل الذى وضعوه بين أسلوبه وبين الفن البيزنطى الجامد الزائف، الذى كان لا يزال واسع الانتشار عندما ظهر جوتو على المسرح. ولقد اعتدنا نحن أن نقارن بين وضوح أسلوبه وبساطته، ومنطقه ودقته، وبين النوع اللاحق، الأكثر سطحية، من نزعة مطابقة الطبيعة، وهى مقارنة تؤدى بنا إلى إغفال التقدم الهائل الذى أحدثه فنه فى ميدان التمثيل المباشر للأشياء، وإلى أى مدى تمكن من أن يوضح ويحكى بالتصوير ما كان يستحيل تصويره حتى ذلك الحين. وهكذا أصبح في نظرنا يمثل المبادىء الكبرى للقالب الكلاسيكى، المبنية على قواعد صارمة مرتفعة، على حين أنه كان فى الواقع قطبًا من أقطاب فن الطبقة الوسطى يتصف بالمزيد من البساطة والاتزان والطابع المباشر، وهو فن انبثق طابعه الكلاسيكى من تنظيم التجربة وتركيبها، ومن صبغ التجربة بصبغة عقلانية مبسطة، لا من مثالية مجردة عن الواقع. وهكذا صور بأنه فنان يستلهم النزعة الشكلية الكلاسيكية، على حين أنه هو ذاته لم يكن يريد إلا أن يكون راوية قصص أمين، يعبر عنه نفسه بدقة وإحكام، وينبغى أن تفهم نزعته الشكلية الدقيقة على أنها بحث عن التأثير الدرامى، وليست انعزالاً وترفعًا مضادًا لنزعة مطابقة الطبيعة. فمفهوم الفن عنده تتغلغل جذوره فى عالم الطبقة الوسطى الذى كان لا يزال بعيدًا نسبيًا عن الغرور والادعاء، على الرغم من أنه كان عالمًا يرتكز بالفعل على أسس رأسمالية متينة. وكان نشاطه ينتمى إلى فترة الرخاء الاقتصادى الواقعة بين تكوين الطوائف السياسية وإفلاس أسرتى باردى Bardi وبيروتسى Peruzzi ، أى فى تلك الفترة العظيمة الأولى من فترات ثقافة الطبقة الوسطى، التى شيدت فيها أروع مبانى العصر الوسيط فى فلورنسه ، وهى كروتشه "سانتا ماريا نوفلا S. Maria Novella " و "سانتا كروتشه S. Croce"، و"البالاتسو فيكيو (القصر القديم) Palazzo Vecchio" والكاتدرائية مع برج الأجراس (الكامبانيلى Campanile). وكان فن جوتو صارمًا وموضوعيًا، شأنه شأن

طبيعة أولئك الذين كلفوه بأعماله، وهم أناس كانوا يريدون أن تزدهر أعمالهم، وأن يمارسوا السلطة، ولكنهم كانوا يعلقون قدرًا من الأهمية على المظاهر الخارجية والإنفاق السخي. ومن بعده ازداد أسلوب الفن الفلورنسي اقترابًا من الطبيعة، بالمعنى الذي نفهم به هذا اللفظ حديثًا – أي أنه ازداد علمية – ولكن عصر النهضة لم يعرف فنانًا بذل مجهودًا أشد إخلاصًا مما بذله هو لكي يكون في وصفه للواقع بسيطًا، مباشرًا، صادقًا، بقدر الإمكان.

ولقد سيطر هذا الأسلوب المطابق للطبيعة عند جوتو على القرن الرابع عشر بأسره. صحيح أنه كانت لا تزال تظهر هنا وهناك آثار من الأساليب القديمة، ومن العجز عن التخلص من الأشكال النمطية للتراث السابق على جوتو، كما كانت تظهر اتجاهات معوقة، بل رجعية، تتمسك بالأسلوب الكهنوتي للعصور الوسطى المتقدمة، ومع ذلك فإن نزعة مطابقة الطبيعة أصبحت هي المسيطرة. وقد طرأ أول تحول هام على الأسلوب التقدمي عند جوتو في سيينا Siena(*)، ومنها توغل ذلك الأسلوب في الشمال والغرب، وذلك أساسًا بتوسط سيموني مارتيني Simone Martini، وأعمال "الفرسك" التي قام بها في القصر البابوي في افينيون[1]. وظلت سيينا سباقة في هذا التطور وقتًا ما، على حين كان على فلورنسه أن تكتفي بمركز متأخر. وفي عام ١٣٣٧ توفي جوتو، وبدأت الأزمة المالية الناجمة عن العجز عن سداد القروض في عام ١٣٣٩، وامتدت الفترة المجدبة للحكم الاستبدادي لدوق أثينا خلال عامي ١٣٤٢ و١٤٤٣، وفي عام ١٣٤٦ حدث تمرد خطير، أما عام ١٣٤٨ فكان عام الوباء الأعظم، الذي كانت وطأته على فلورنسه أشد منها في أي مكان آخر، وحفلت السنوات الواقعة بين الوباء وبين ثورة الصناع بمظاهر عدم الاستقرار والتمرد والاضطراب، فكانت فترة عقيمة بالنسبة إلى الفنون التشكيلية. أما في سيينا، حيث كان تأثير الطبقة المتوسطة الدنيا أقوى، وحيث كانت التقاليد الاجتماعية والدينية

(*) مدينة إيطالية كانت بها مدرسة فنية ظلت آخر معقل للاتجاهات الفنية السائدة في العصور الوسطى، وتمسكت بالتراث، ولكنها في القرن الرابع عشر تخلصت من التقاليد السائدة، وأصبحت تنافس فلورنسه في التجديد.

(المترجم)

(1) Man Dvorak : "Die Illuminatoren des Johann Neumarkt," Jahrb. d. Kunsthisk. Samml. d. Allerhochsten Kaiserhauses, 1901, XXII, pp. 115 ff.

أعمق جذورًا، فإن مسار التطور العقلى كان أقل تأثرًا بالأزمات والكوارث، وتمكن الشعور الدينى من أن يتخذ أشكالاً أكثر عصرية وأعظم قابلية للتطور، لا لشىء إلا لأنه كان لا يزال شعورًا حيًا بقوة. وحدث أهم تقدم بالقياس إلى جوتو على يد فنان سيينا "أمبروجو لورنتستى Ambrogio Lorenzetti ، الذى ابتدع المناظر الطبيعية المطابقة للواقع، "وبانوراما" المدن المبنية على الإيهام. وعلى عكس طريقة جوتو فى معالجة المكان، التى هى طريقة موحدة ومتصلة، وإن كان العمق فيها لا يمتد أبدًا أبعد من مرحلة تصوير المناظر، فإن لورنتستى كان يخلق فى الصورة التى رسمها لسيينا منظرًا يفوق كل الجهود السابقة من هذا النوع، ليس فقط من حيث اتساع مكانه، بل أيضًا من حيث الارتباط الطبيعى للأجزاء فى كل مكان. والواقع أن صورة سيينا تنبض بالحياة إلى حد يظل معه المرء يدرك أى أجزاء المدينة استخدمه المصور موضوعًا رئيسيًا له، ويتخيل نفسه سائرًا فى منعطفاتها التى تتقارب وتتباعد فى دورانها حول قصور النبلاء ومساكن الطبقة الوسطى، والورش وبيوت التجار، وفى ارتفاعها فوق التلال.

أما فى فلورنسه فإن الموقف تطور أولاً بصورة أبطأ، بل أقل تجانسًا منه فى سيينا[1]. صحيح أنه ظل يلتزم أساسًا اتجاه نزعة مطابقة الطبيعة، ولكنه لم يلتزم على الدوام اتجاه تصوير الوسط أو البيئة، على النحو الذى نجده لدى لورنتستى. فالفنانون من أمثال تاديو Taddeo وجادى Gaddi وبرناردو دادى Bernardo Daddi وسبينللو أريتينو Spinello Aretino ، هم مجرد رواة قصص مثل لورنتستى ذاته، وقد أدى بهم الاتجاه التجريبى فى فنهم إلى السير فى اتجاه تراث جوتو والسعى قبل كل شىء، إلى تحقيق الإيهام بالعمق المكانى. غير أن هناك اتجاهًا آخر هامًا فى فلورنسه إلى جانب الاتجاه السابق — أعنى اتجاه أندريا أوركانيا Andrea Orcagna وناردو دى تشيونى Nardo di Cione وتلاميذهما، وهو اتجاه لا يسير فى طريق النزعة التلقائية الصادقة فى فن لورنتستى، وإنما يتبع الأسلوب الكهنوتى الوقور للعصور الوسطى، بما فيه من تماثلية صارمة، ومن مبادىء

---

(1) قارن فيما يتعلق بالجزء التالى :

Georg Gombosi : Spinello Aretino, 1926, pp. 7 – 11.

التعاقـب والتراكم. ومع ذلك فقد اعترض البعض – عن حق – على الرأى القائل أن هـذا كلـه لا يعدو أن يكون مظهرًا لرد فعل مضاد لنزعة مطابقة الطبيعة[1]، ونبه هذا البعض إلى أن نزعة مطابقة الطبيعة فى التصوير لا تقتصر على الإيهام بالعمق المكانى وتفكيك القوالب المرتبطة هندسيًا، بل إن تلك "القيم اللمسية" التى أشاد بها برنسون Berenson فـى صـدد أوركانـيا Orcagna بـالذات، هـى بنفس المقدار نتاج لنزعة مطابقـة الطبيعة[2]. فأوركانيا، بما يعطيه لأشكاله من حكم تشكيلى وثقل شبه نحتى (Statuesque)، يمـثل من الوجهـة التاريخية اتجاهًا لا يقل فى طابعه التقدمى عن اتجـاه لورنتسـتى أو "تاديوجـادى" بمـا يتمـثل فـى فـنهما من تعميق وامتداد للمكان الـذى يشـغله التصـوير. ولعـل أوضـح الدلائل على تهافت الرأى القائل أننا هنا إزاء اتجـاه كـان يـتعمد أن يكـون عتيقًا (آرخيًا)، نتيجة لتأثير الرهبان الدومينيكان، هو أعمـال "الفرسك" فى الكنيسة الأسبانية لدير "سانتا ماريا نوفلا" التى كانت من أكثر الأعمـال الفنـية فـى ذلك العصر تقدمية، على الرغم من إنها كانت مخصصة لتمجيد جماعة الدومينيكان.

وفـى القـرن الخـامس عشر تخلت سيينا عن مكان الصدارة فى تاريخ الفن، عـلى حـين أن فلورنسـه، التى كانت قد بلغت عندئذ ذروة القوة الاقتصادية، عادت إلى الصـف الأول مـرة أخـرى. وقـد لا يكـون فـى المركز الذى أصبحت تحتله تفسير كـاف لوجـود فنانيها العظام، وللطابع المميز لهؤلاء الفنانين، ولكن فيه تفسيرًا لذلك الطالب المستمر على الأعمال الفنية، ولذلك الجو المشحون بالمنافسة، الذى انبثق منه فـنانو فلورنسـه. وهكـذا أصبحت فلورنسه الآن، بالإضافة إلى البندقية (التى كان لها مـع ذلـك تطورها الخاص، وإن لم يكن مع ذلك تطورًا نموذجيًا)، هى المكان الوحيد فـى إيطالـيا الـذى يحـدث داخلـه أى نشـاط تقدمـى هام فى عالم الفن، مستقل عن أسـلوب الـبلاط المميز للعصـور الوسـطى المـتأخرة، والسـائد فـى أوروبا الغربية. فمن الملاحـظ أولاً أن فلورنسـه، التى كانت تسودها الطبقة المتوسطة، كان فهمها محدودًا

(١) Ibid., pp. 12 – 14 .

(٢) Bernard Berenson : The Italian painters of the Renaissance, 1930, p. 76 – C.F. Roberto Salvini : "Zùr florent. Malerei des Trescento" "Kritische Berichte zur Kunstgeshichti. Literatur." VI, 1937.

لفن الفروسية المستورد من فرنسا، والذى انتشر فى بلاط أمراء شمال إيطاليا. ذلك لأن هذه المنطقة الأخيرة كانت أقرب جغرافيًا إلى الغرب، وكان لها اتصال مباشر إلى حد ما بالمناطق الناطقة بالفرنسية. وإنا لنجد منذ النصف الثانى للقرن الثالث عشر أن روايات الفروسية الفرنسية كانت متداولة فيها، ولم يقتصر الأمر على ترجمتها ومحاكاتها باللغات المحلية، كما حدث فى سائر البلدان الأوروبية، بل لقد طورت أيضًا بلغتها الأصلية. فكانت أشعار الملاحم تنظم بالفرنسية، مثلما كانت الأشعار الغنائية تكتب بلغة التروبادور[١]. صحيح أن المدن التجارية الكبرى فى وسط إيطاليا لم تكن منعزلة عن الشمال والغرب، وأن تجارها، الذين كانت لهم علاقات تجارية بفرنسا وإقليم الفلاندر، عملوا على نقل عناصر حضارة الفروسية إلى تسكانيا، ولكن لم يكن أحد فى هذه المنطقة يهتم بظهور ملحمة للفروسية باللغة المحلية، أو بصورة رسمت بالأسلوب الرومانتيكى الفخم الذى يتميز به فن البلاط والفروسية. أما فى قصور الأمراء فى وادى نهر البو، أى فى ميلانو وفيرونا وبادوا ورافينا، وفى كثير من المدن الأصغر من هذه، حيث كانت الأسر المالكة والحكام الطغاة يحاكون فى قصورهم النمط الفرنسى بدقة، فإن روايات الفروسية الفرنسية لم تكن تقرأ بشغف بالغ فحسب، ولم تكن تنسخ وتحاكى فحسب، بل كانت أيضًا تزيد بالصور بنفس أسلوب الروايات الأصلية[٢]. ولم يكن نشاط هذه القصور فى ميدان التصوير يقتصر على إنتاج مخطوطات مصورة، وإنما امتد إلى الزخارف الحائطية التى كان قوامها تصويرًا لأفكار مستمدة من روايات الفروسية وموضوعات من حياة البلاط، ومن المعارك والمسابقات، ومناظر الصيد ومواكب الفرسان، ومناظر اللعب والرقص، وحكايات من الأساطير والإنجيل والتاريخ، وتصوير أبطال العصور القديمة والعصر الحاضر، وحكايات خيالية عن الفضائل الرئيسية، وعن الفنون الحرة، وقبل ذلك كله، قصص عن الحب بكل صوره وأنواعه الممكنة. وتلتزم هذه الصور عادة أسلوب النسجيات المرسمة (tapestry)، وهو نوع الفن الذى قد يكون أصلها بأسره راجعًا إليه. فهى تحاول، شأنها شأن نماذجها، أن تبعث انطباعًا باهرًا، بهيجًا، وذلك

---

(١) Adolfo Gaspary : Storia della letteratura ital., I, 1887. p. 97 .

(٢) Werner Weisbach : Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, 1901, p. 13 .

أساسًا عن طريق الأزياء البراقة والسلوك الشعائرى الوقور للمجتمع الذى يصور. وتمثل الأشكال البشرية فى أوضاع تقليدية، ولكن تراعى فيها الدقة نسبيًا، وترسم بشىء من السلاسة والبساطة، وهو أمر يغدو مفهومًا إذا أدركنا أن هذا التصوير ترجع جذوره فى الواقع إلى نفس النزعة القوطية إلى مطابقة الطبيعة، التى استمد منها فن الطبقة المتوسطة فى العصور الوسطى المتأخرة بدوره. وما على المرء إلا أن يتذكر بيزانللو Pisanello لكى يقدر مدى ما تدين به نزعة مطابقة فى عصر النهضة لهذه التصاوير الحائطية بخلفياتها التى هى أشبه بالخضرة، ونباتاتها وحيواناتها التى تراعى صفاتها الحية وترسم بدقة كاملة. وأغلب الظن أن أقدم الآثار الباقية لهذا التصوير الزخرفى فى إيطاليا لا ترجع إلى عهد أقدم من بداية القرن الخامس عشر، ما كانت لتختلف عنها اختلافًا أساسيًا. والباقى منها موجود فى بيدمونت ولومباردى، وأهم الأمثلة هى تلك التى توجد فى قلعة لامانتا La Manta فى سالوتسو Saluzzo وفى بالاتسو بورميو Palazzo Borromeo فى ميلانو. ولكنا نعرف من الشواهد المعاصرة لهذه الأعمال أن كثيرًا من مقار الأمراء فى شمال إيطاليا كانت تملك بدورها زخارف حائطية غنية زاخرة، ولاسيما قلعة كانجراندى Cangrandé فى فيرونا وقلعة كارارا Carrara فى بادوا[1].

وعلى عكس فن القصور، كان الطابع المميز لفن المدن الجمهورية خلال القرن الرابع عشر كنسيا فى أساسه. ولم تتغير روح هذا الفن وأسلوبه إلا فى القرن الخامس عشر، فعندئذ فقط اتخذ طابعًا دنيويًا يتفق مع المطالب الخاصة الجديدة للفن، والنزعة العقلانية الشاملة للعصر. ومع ذلك لم يقتصر الأمر على ظهور أنواع فنية دنيوية، كالتصوير الروائى (narrative painting) والصور الشخصية، بل أن الصور الدينية على وجه التخصيص أصبحت مليئة بالموضوعات الدنيوية. وعلى الرغم من ذلك فإن الطبقة الوسطى ظل يحتفظ بنقاط التقاء مع الكنيسة والدين تزيد عما كان يحتفظ به فن القصور، وظلت الطبقة الوسطى – فى هذا الصدد على الأقل

---

(1) Julius V. Schlosser : "Ein veronisisches Bilderbuch und die hoefische Kunst des XIV. Jahrhunderts" Jahrb. d. Kunsthist. Samml, d. Allerh. Kaiserhauses, 1895, vol. XVI, pp. 173 ff.

– أكثر محافظة من مجتمع البلاط في قصور الأمراء. ولكن منذ أواسط ذلك القرن أخذت خصائص فروسية البلاط تظهر أيضًا في فن الطبقة الوسطى من سكان المدن، ولاسيما فلورنسه. وأخذت روايات الفروسية، التى عمل شعراء المنستريل على نشرها فى الخارج، تتغلغل فى المستويات الدنيا من المجتمع، بل إنها وصلت فى صورتها الشعبية إلى المدن التسكانية، غير أنها حين فعلت ذلك فقدت طابعها المثالى الأصلى، وأصبحت مجرد قراءة خفيفة[1]. وكان هذا الأدب، قبل غيره، هو الذى أثار اهتمام المصورين المحليين بالموضوعات الرومانتيكية، وإن كان من الواجب أيضًا أن نأخذ فى اعتبارنا التأثير المباشر لفنانين مثل جنتيلى دى فابريانو Gentile de Fabriano، ودومنيكو فنيتسيانو Domenico Veneziano الذين نشروا فى فلورنسه الذوق الفنى للبلاط، الشائع فى موطنهم الأصلى، وهو شمال إيطاليا. وأخيرًا، فإن الصفوة من الطبقة الوسطى، التى أصبح أفرادها أثرياء وأقوياء، قد بدأت تقتبس أساليب مجتمع البلاط، وترى فى موضوعات الفروسية الرومانتيكية شيئًا خليقًا بأن يقتدى به، لا مجرد شىء غريب خارج عن المألوف.

على أن الدلائل على حدوث هذا التحول الجديد نحو أسلوب البلاط فى الفن كانت، عند بداية القرن الخامس عشر، قليلة نسبيًا. ذلك لأن كبار فنانى الجيل الأول من ذلك القرن، وخاصة مازاتشو Masaccio ودوناتللو Donatello، كانوا أقرب إلى فن جوتو الصارم، بما فيه من تركيز للقالب المكانى ورسم شبه نحتى لهيئات الأشخاص، منهم إلى أسلوب القصور المتأنق وإلى الأنواع الرشيقة اللاهية من التصوير فى القرن الرابع عشر. وبعد صدمات الأزمة المالية الكبرى، والوباء، وثورة الصناع، كان على هذا الجيل أن يبدأ مرة أخرى من البداية تقريبًا. وأخذت الطبقة الوسطى تبدى، فى عاداتها السلوكية كما فى ذوقها، بساطة ورزانة وتقشفًا تزيد على ما كانت تبديه من قبل. وأصبح يسود فلورنسه مرة أخرى موقف موضوعى واقعى غير رومانتيكى من الحياة، مع نزعة جديدة مطابقة للطبيعة تتسم بالقوة والنضارة، وهى نزعة لم يكن فى استطاعة الفهم السائد فى فن البلاط الأرستقراطى

---

[1] A. Gaspary, op. cit., I, pp. 108 – 9.

أن يتخلص منها إلا بالتدريج، وبقدر ما عاد مركز الطبقة الوسطى إلى التوطد. فالفن عند مازاتشو ودوناتللو الشاب كان فنًا لمجتمع لا يزال يناضل فى سبيل حياته، وإن كان تفاؤليًا وواثقًا تماما من النصر، وهو فن عصر بطولى جديد فى تطور الرأسمالية، أى عصر غزو وفتوحات جديدة. كذلك فإن الشعور بالقوة، الذى كان ينطوى على الثقة، وإن لم يكن ينطوى دائمًا على الأمان التام، والذى تعبر عنه القرارات السياسية فى هذه السنوات، يتجلى أيضًا فى الواقعية الرائعة لهذا الفن. فقد اختفت الانفعالية الوادعة، والتلاعب اللاهى بالأشكال، والأسلوب الخطى الزخرفى، الذى كان يميز التصوير فى القرن الرابع عشر. وأصبحت أشكال الشخصيات مرة أخرى أكثر مادية، وأضخم كتلة، وأكثر راحة واستقرارًا، فهى تقف على أرجلها بمزيد من الثبات، وتتحرك فى المكان حركة أكثر حرية وأقرب إلى الطبيعة. وهى تعبر عن القوة والنشاط الوقار والرزانة، وهى أقرب إلى التكتل منها إلى النعومة المفرطة، وإلى الخشونة منها إلى الرشاقة. ويغلب على هذا الفن إحساس مضاد فى أساسه للنزعة القوطية — أعنى إحساسًا غير ميتافيزيقى وغير رمزى وغير رومانتيكى وغير شعائرى. وهذا، على الأقل، هو الاتجاه السائد فى هذا الفن الجديد، إن لم يكن أيضًا هو الاتجاه الوحيد. والواقع أن الثقافة الفنية للقرن الخامس عشر كانت قد أصبحت من التعقيد، وشاركت فيها مستويات وراثيّة وتعليمية فى المجتمع كانت من الكثرة، بحيث يستحيل أن نكون عن طبيعتها صورة تامة التجانس، تسرى على جميع صور هذا الفن. فإلى جانب أسلوب مازاتشو ودوناتللو "الشبيه بأسلوب عصر النهضة"، والذى كان شبه نحتى (statuesque) بصورة كلاسيكية، يظل التراث القوطى الروحانى والتزيينى (ornamental) حيًا بقوة، ليس فقط فى فرا أنجليكو Fra Angelico ولورنتسو موناكو Lorenzo Monaco ، بل أيضًا فى أعمال فنانين تقدميين مثل أندريا دل كاستانيو Andrea del Castagno وباولو اوتشللو Paolo Uccello . ذلك لأن من المستحيل، فى مجتمع بلغ من التمايز الاقتصادى ومن التعقد الثقافى ما بلغه عصر النهضة، أن يختفى اتجاه أسلوبى ما بين عشية وضحاها، حتى لو كانت الطبقة التى كانت نواتج هذا الاتجاه الأسلوبى موجهة إليها أصلاً قد فقدت قوتها السياسية والاقتصادية، وحلت محلها طبقة أخرى

جعلت من نفسها حامية للثقافة، أو غيرت موقفها العقلى الخاص. ومن الجائز أن أسلوب العصور الوسطى الروحانى كان يبدو بالفعل باليًا، وفقد جاذبيته فى نظر غالبية الطبقة الوسطى، ولكنه كان لا يزال أكثر الأساليب ملاءمة للمشاعر الدينية لدى أقلية عظيمة الأهمية. وإنا لنجد فى كل ثقافة بلغت من النمو حظًا رفيعًا أن طبقات مختلفة من المجتمع، وفنانين مختلفين يعتمدون على هذه الطبقات، وأجيالاً مختلفة من مستهلكى الفن ومنتجيه، الشبان منهم والمسنين، والرواد والمتخلفين — كل هؤلاء يعيشون فى مثل هذه الثقافة جنبا إلى جنب، أما فى ثقافة قديمة نسبيًا كعصر النهضة، فإن الاتجاهات المنفصلة لم تعد تجد أية جماعة ثقافية معينة تعبر عنها تعبيرًا مطلقًا دون أن تتأثر بالأخريات. ولا يمكن تفسير التعارض بين الأهداف المختلفة على أساس مجرد الاحتكاك بين الأجيال المختلفة، أو "تزامن مختلف الأعمار"[1]، فكثيرًا ما تنشأ الخلافات داخل جيل واحد: إذ أن دوناتللو وفرا أنجلكو ومازاتشو ودومينكو فينتسيانو قد ولدوا جميعًا فى غضون سنوات قلائل، ومع ذلك فإن بييرو دلا فرانتشسكا يفصله نصف جيل عن مازاتشو الذى كان أقرب الجميع إليه. بل أن التعارض قد يتمثل فى ذهن الفنان الواحد ذاته. ففى حالة فنان مثل فرا أنجلكو تمتزج عناصر كنسية ودنيوية، وعناصر من العصر القوطى ومن عصر النهضة، بدرجة من الوثوق لا تقل عن درجة امتزاج العقلانية والرومانتيكية، وعنصر الطبقة الوسطى وعنصر البلاط، فى فن كاستانيو وأوتشللو، وبيزلّلينو، وجوتسولى Gozzoli . وهكذا فإن الحدود الفاصلة بين المتخلفين من العصر القوطى وبين المهدين لرومانتيكية الطبقة الوسطى، التى هى متصلة بالأسلوب القوطى فى نواح كثيرة، هى حدود تفتقر تمامًا إلى أى تحدد قاطع.

ولقد عملت نزعة مطابقة الطبيعة، التى كانت هى الاتجاه الفنى الأساسى لذلك القرن كله، على تغيير اتجاهها، حسب التطورات الاجتماعية. فنزعة مطابقة الطبيعة عند مازاتشو، التى تتسم بالأسلوب الشاهق monumental والبساطة المضادة للأسلوب القوطى، والاهتمام بإيضاح العلاقات والنسب المكانية، والثراء الذى تتصف به سمات الحياة اليومية فى فن جوتسولى، والحساسية والنفسانية عند

[1] Wilhelm Pinder : Das Problem der Generation, 1926, p. 12 & Passim .

بوتيتشللي Botticelli هذه الاتجاهات الثلاثة تمثل ثلاث مراحل مختلفة في التطور التاريخي للطبقة الوسطى، وهي تعلو على حياة التقشف لكي تصبح أرستقراطية مالية حقيقية. ولو نظرنا إلى موضوع مستمد من الملاحظة المباشرة للحياة، "كالرجل المتجمد" في لوحة مازاتشو "تعميد القديس بطرس" في كنيسة براناتشي Branacci لوجدنا أن هذا الموضوع كان لا يزال شيئًا نادرًا عند بداية القرن الخامس عشر، ولكنه أصبح شيئًا مألوفًا تمامًا عند منتصف القرن. فهنا أصبح الاستمتاع باللحظة الفردية، وبما هو مميز وما هو عرضي سطحي — أصبح يحتل موقعًا بارزًا لأول مرة. وظهرت هنا فكرة تكوين صورة للعالم مؤلفة من "وقائع صغيرة حقيقية" على نحو لم يكن معروفًا من قبل في تاريخ الفن. وأصبحت موضوعات الفن الجديد المطابق للطبيعة مشاهد من الحياة اليومية للطبقة الوسطى، ومناظر من الشارع ومن داخل البيوت، وحجرات نوم ومناظر زفاف، وميلاد مريم والبشارة بوصفها مشاهد اجتماعية، وهيرونيموس في بيئة منزل من منازل الطبقة الوسطى، وحياة القديسين وسط ضجيج المدن المزدحمة. ومع ذلك فمن الخطأ أن نفترض أن الفنانين كانوا يحاولون أن يقولوا: "أن القديسيين ما هم إلا بشر مثلنا"، وإن التعلق بموضوعات حياة الطبقة الوسطى كان علامة على تواضع ناشيء عن وعي طبقي، بل إن الأمر على العكس من ذلك، إذ أنهم كانوا يشعرون بفخرٍ ينطوى على إرضاء للذات في الكشف عن جميع تفاصيل هذه الحياة اليومية. غير أن أفراد الطبقة الوسطى الغنية، الذين ظهروا الآن بوصفهم أشخاصًا مهتمين بالفن، لم يكونوا راغبين في أن يبدوا أكثر مما هم على الرغم من شعورهم التام بأهميتهم. ولم تظهر أولى دلائل التغير إلا منذ النصف الثاني من ذلك القرن. فقد ظهر من قبل لدى بييرو دلا فرانشسكا ميل معين إلى المواقف الرزينة، وتعلق بالقالب الشعائرى. وبطبيعة الحال ينبغي أن نذكر أنه أنتج كثيرًا من أعماله لأمراء كانوا يرعونه، وكان خاضعًا مباشرة لتأثير تقاليد البلاط. غير أن الفن ظل في فلورنسه على وجه الإجمال، غير رسمي وخارجًا عن التقاليد حتى نهاية القرن، وإن كان هنا أيضًا قد ازداد بالتدريج ميلاً إلى الناحية الزخرفية وإلى التأنق، وأصبح يسعى على نحو متزايد إلى الرشاقة والنعومة. وعلى أية حال فإن جمهور أنطونيو دل بولاجولو Antonio del Pollajuolo وأندريا دل فيروكيو Andrea del Verrocchio وبوتيتشللي وجيرلانداجو Ghirlandajo لم

يعد يشترك فى شىء مع تلك الطبقة الوسطى المتقشفة المتزمتة التى كان مازاتشو ودوناتللو فى شبابه ينتجان لها .

والواقع أن العداء بين كوزيمو ولورنتسو مديتشى، والاختلاف فى المبادىء التى كانا يمارسان سلطتهما وينظمان حياتهما الخاصة على أساسها، يمثل بوضوح المسافة الكاملة التى تفصل بين جيليهما. فكما أن شكل الحكومة قد تغير بعد حكم كوزيمو من جمهورية ديمقراطية فى الظاهر إلى إمارة تخضع لحكم مطلق، وكما أن "المواطن الأول" مع أتباعه قد أصبح أميرًا مع حاشيته، فكذلك تطورت من الطبقة الوسطى، التى كانت من قبل بسيطة مجتهدة إلى حد بعيد، طبقة من الأعيان، الذين يحتقرون العمل وكسب الرزق، ولا يريدون إلا الاستمتاع بالثروات التى ورثوها عن آبائهم، ويقضون حياتهم فى لهو وفراغ. فقد كان كوزيمو لا يزال رجل أعمال بالمعنى الكامل. صحيح أنه كان يحب الفن والفلسفة، وكان يملك بيوتًا "وفيلات" جميلة بنيت خصيصا له، وأحاط نفسه بالفنانين والعلماء، وكان فى استطاعته أن يظهر علنًا بمظهر رائع إذا اقتضت الظروف ذلك، غير أن المصرف والمكتب كانا هما المركز الحقيقى لحياته. أما لورنتسو فلم يعد لديه أى اهتمام بالأعمال الاقتصادية التى كان يقوم بها جده وأجداده القدماء، بل تجاهلها وتركها تتدهور ، وكان كل ما يهمه هو إدارة شئون الدولة، وارتباطاته بالأسر المالكة الأوروبية، وحاشيته فى البلاط، ودوره بوصفه رائدًا ثقافيًا، وفلسفته الأفلاطونية الجديدة، وأكاديمية الفنون التى أنشأها، وتجاربه فى الشعر ورعايته للفنون. فمن الناحية الظاهرية ظل كل شىء يحدث فى إطار أشكال أبوية تنتمى إلى الطبقة الوسطى. ولم يسمح لورنتسو لشخصه أو لأسرته بأن يكونوا موضوعًا لعبادة، وظلت الصور الشخصية لأفراد الأسرة، شأنها شأن صور غيرهم من كبار مواطنى المدينة، تخدم أغراضًا خاصة تمامًا، ولم يكن يقصد منها أن توجه إلى الجمهور، كما كانت الحال بالنسبة إلى تماثيل أى دوق كبير قبل مائة عام من ذلك العهد[1].

ولقد وصف الجزء الأخير من القرن الخامس عشر بأنه ثقافة "جيل ثان"، أعنى جيلاً من الأبناء المدللين والورثة الأغنياء، ونظرًا إلى التضاد بينه وبين النصف

---

(1) Wilhelm V. Bode : Die Kunst der Fruehrenaissance in Italian, 1923, p. 80.

الأول على أنه تضاد بلغ من القوة حدا يحق معه للمرء أن يتحدث عن حدوث حركة رجعية متعمدة، وعن تراجع مقصود إلى العصر القوطى، "وثورة مضادة على عصر النهضة"[1]. وفي مقابل هذا الفهم، أشار البعض عن حق إلى أن الاتجاه الذى يوصف هنا بأنه عودة إلى العصر القوطى يشكل تيارا خلفيًا كان موجودًا بصورة دائمة فى أوائل عصر النهضة، ولا يبدأ فى الظهور فى النصف الثانى وحده من هذه الفترة[2]. ولكن، على الرغم من أن استمرار تراث العصور الوسطى وتشبع ذهن الطبقة الوسطى بأفكار العصر القوطى أمر واضح، فإنه مما لا يقل عن ذلك وضوحًا أنه كانت هناك نظرة مضادة للقوطية وللرومانتيكية ولروح عصر البلاط، ظلت تسود البورجوازية حتى منتصف القرن، وأن النزعة الروحانية والاتجاه المحافظ والدعوة إلى التمسك بالتقاليد لم تصبح هى المسيطرة حتى عصر لورنتسو. ومع ذلك فمن الواجب ألا نتخيل أن التطور حدث على نحو أدى إلى تغير مفاجىء كامل فى عقلية الطبقة الوسطى، من حالة النشاط والتركيب الديالكتيكى المرن إلى حالة الجمود والسكون. فمن الممكن أن يشك المرء فى صحة الرأى القائل أن الاتجاهات المحافظة، الروحانية، المتعلقة بقيم البلاط والفروسية، كانت هى المسيطرة على النصف الثانى من القرن الخامس عشر، بقدر ما يشك فى أن الاتجاهات التقدمية التحررية الواقعية كانت هى المسيطرة فى نصفه الأول. وكما أنه كانت هناك، فى العهد الأسبق، جماعات كان لها تأثير معوق للتطورات الجديدة، إلى جانب الأوساط التقدمية فى المجتمع، فكذلك أصبحت هناك، إلى جانب الجماعات المحافظة، عناصر تقدمية تركت طابعها فى كل مكان.

والواقع أن انسحاب المستويات المتخمة فى المجتمع من الحياة الاقتصادية النشطة، وتقدم عناصر جديدة لم تكن من قبل تقوم بدور فى مخاطر اقتصاد الربح وفرصه، لشغل الأمكنة الخالية، أو بعبارة أخرى، تقدم المستويات المعدمة فى المجتمع لتحتل مراكز الأثرياء، وتقدم الأثرياء ليحتلوا المراكز الأرستقراطية — هذه

---

[1] Richard Hamann : Die Fruehrenaissance der ital. Mal., 1909, pp. 2 – 3, 16 – 7. – Geschichte der Kunst, 1932, p. 417.

[2] Friedrich Antal : "Studien zur Gotik im Quattrocento," Jahrb, d. Preuss, Kunstsamml., 1925, vol. 46, pp. 18 ff.

الحـركة مـن الخصـائص المـيزة للإيقـاع الدائـم للتطور الـرأسمالى[1]. فـالمدافعون عن الـثقافة، الذيـن كـانوا حـتى الأمـس ذوى عقليات تقدمـية، يشعرون ويفكرون اليوم بطـريقة محافظة، ولكن قبل أن يستطيعوا إكمال تحويل الحياة الثقافية بحيث تلائم نظـرتهم الجديـدة، تظهـر طـبقة جديـدة ذات عقلـية ديناميـة نشطة وتستحوذ على أدوات الـثقافة — أعـنى أنـه تظهر جماعة جديدة كانت منذ جيل مضى تقف خارج مجـال الـثقافة، وسـوف يكـون لهـا هـى ذاتهـا، بعـد جـيل لاحق، تأثير معوق فى الـتطور، بحيث تترك مكانها بدورها لجماعة تقدمية جديدة. ففى النصف الثانى من القـرن الخـامس عشـر كانت العناصر المحافظة هى التى تمسك بالزمام فى فلورنسه، ولكـن تحـول الـنفوذ الاجتماعى من طبقة إلى أخرى لم يتوقف، بل ظلت هناك قوى ديناميـة كـبيرة تعمـل، وتحول دون جمود الفن والتزامه الصفات المميزة لفن القصور، مـن تكلـف والـتزام بالتقالـيد وادعـاء وتظاهـر. فعـلى الـرغم مـن الاتجاه إلى الاهتمام بالتفاصـيل الدقـيقة المـتكلفة، والـتأنق الفارغ ، ظهرت اتجاهات إلى مطابقة الطبيعة فرضت نفسها على الحياة أهمية، ومهما اتحد فن هذه الفترة من سمات فن القصور، ومهـمـا اصطبغ بالصبغة الشكلية المتصنعة، فإنه لم يتخل مطلقًا، وبصورة قاطعة، عن الرغـبة فـى مـراجعة اتجاهه العام والتوسع فيه. فقد ظل فنا يستمتع بالواقع ويتفتح لـلتجربة الجديـدة. صـحيح أن الطـبقة التى كان هذا الفن وسيطًا للتعبير عنها كانت طـبقة مـتأنقة مدققـة إلى حـد مـا، ولكـنها لم تكـن بأيـة حال تنفر من تلقى مؤثرات جديـدة. وأدى هـذا المـزيج الجـامع بـين نـزعة مطابقـة الطـبيعة وبـين نـزعة التزام التقالـيد، وبـين العقلانـية والرومانتيكـية، إلى أن ينتج فى نفس الآن فن يتسم بطابع الاحـترام الذاتـى للطـبقة الوسطى، مثل فن جيرلاندا جو Ghirlandajo وفن التأنق الأرسـتقراطى عـند ديـزدريو Desiderio ، والواقعـية العارمـة عـند فيروكـيو Verrocchio والشاعرية الحالمة عند بيرو دى كوزيمو Piero di Cosimo ، والفن الخـلاب المـرح عـند بيزيلليـنو Pesellino والفـن الحـزين الـناعم عـند بوتيتشـللى Botticelli . فـإذا شـئنا أن نبحـث عـن مقدمـات اجتماعية مهدت لتغير الأسلوب

---

[1] C.F. Henri Pirenne : "Les Périodes de l'histoire sociale du capitalisme," Bulletins de l'Académie Royale de Belgique, 1914, pp. 259 – 60, 290 Passim .

الذى حدث فى أواسط القرن، فسوف نجد من بينها تضاؤل اهتمام الجمهور بالفن. ذلك لأن حكم أسرة مديتشى الحاضر بالحياة الاقتصادية إضرارًا بالغًا، وذلك نتيجة لفداحة الضرائب، وأرغم الكثير من رجال الأعمال على مغادرة فلورنسه ونقل أعمالهم إلى مدن أخرى[1]. وكانت مظاهر التدهور الاقتصادى، من هجرة للعمال إلى الخارج وانخفاض فى الإنتاج، واضحة حتى أثناء حياة كوزيمو[2]. وتركزت الثورة فى أيد قليلة. وعلى حين أن اهتمام الأفراد بالفن كان فى النصف الأول من القرن ينتشر إلى أوساط متزايدة الاتساع، فإنه قد اتجه فى النصف الثانى إلى الاقتصاد على أوساط أضيق. وكانت أسرة المديتشى وأسر قليلة غيرها هى المصدر الرئيسى لطلب الأعمال الفنية، مما ترتب عليه أن قوى اتجاه الإنتاج الفنى إلى الطابع الأرستقراطى المدقق.

ولم يكن المصدر الذى يكلف الفنانين والمعماريين ببناء الكنائس وإنتاج الأعمال الفنية الكنسية فى المدن الإيطالية الحرة، خلال القرنين الأخيرين، هو السلطات الكنسية ذاتها فى معظم الأحيان، بل كان هو وكلاؤها ووسطاؤها العلمانيون — أعنى المجالس المحلية والطوائف الحرفية الكبرى وطوائف الأخوة الروحية من جهة، والأعيان، والأسر الثرية الشهيرة من جهة أخرى[3]. وبلغت حركة البناء التى تتولاها المجالس المحلية، وكذلك النشاط الفنى المخصص لها، ذروتها فى القرن الرابع عشر، عند بداية ازدهار الاقتصاد الحضرى. ففى ذلك الحين كان طموح الطبقة الوسطى لا يزال يعبر عن نفسه بأشكال جماعية، ولم يتخذ سمات أقرب إلى الطابع الشخصى إلا فيما بعد. وكانت المجالس المحلية الإيطالية تنفق أموالها على هذا النشاط الفنى، تمامًا كما كانت تفعل دول المدينة اليونانية من قبل. ولم يقتصر الأمر على فلورنسه وسيينا، بل أن مجالس محلية صغيرة، مثل بيزا ولوكا Luccal ، كانت بدورها حريصة على القيام بدورها، واستنزفت مواردها بالإفراط فى طلب الأعمال الفنية. وفى معظم الأحيان كان الحكام الأفراد الذين

(1) A. Doren : Die Florent. Wollentuchind, p. 438 .

(2) Ibid., p. 428 .

(3) CF. Martin Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers in der Florent. Renaissance. 1938, p. 214.

يستولون على زمام السلطة، يواصلون أوجه النشاط الفنى للمجالس المحلية، بل يتجاوزونها فى إنفاق مواردهم. فقد كانوا يضمنون لأنفسهم ولحكومتهم أفضل دعاية عن طريق إرضاء غرور سكان المدن، وتقديم أعمال فنية إليهم كان هؤلاء السكان هم عادة الذين يدفعون تكاليفها فى نهاية الأمر. وهذا يصدق، مثلاً، على تشييد كاتدرائية ميلانو، على حين أن نفقات بناء "الشرتوزا Certosa" في بافيا كانت كلها مدفوعة من الخزينة الخاصة لأسرتى فيسكونتى وسفورتسا Sforza[1].

ولم تكن أوجه النشاط الفنية للطوائف الحرفية تقتصر فى إيطاليا،كما فى غيرها من البلدان، على تشييد وتزيين قاعاتها ومنصاتها، وإنما كانت تمتد إلى الاشتراك المباشر فى المشروعات الفنية، ولاسيما مبانى الكنائس الكبرى فى المجالس المحلية للمدن . ولقد كانت هذه المهام من اختصاص الطوائف الحرفية فى إيطاليا منذ البداية، وازداد نطاقها اتساعًا بتضاؤل الدور السياسى والاقتصادى الذى تقوم به الجماعات الحرفية. غير أن الطوائف لم تكن فى معظم الأحيان سوى أجهزة للخبرة والإشراف فى يد المجالس المحلية، مثلما كانت هذه بدورها، فى كثير من الأحيان، مجرد واسطة لمؤسسات خاصة. ومن الواجب ألا ينظر مطلقًا إلى الجماعات الحرفية على أنها كانت راعية لجميع المشروعات الفنية التى كانت تتولى إدارتها، أو حتى على أنها صاحبة الفكرة فيها، فقد كان دورها يقتصر فى كثير من الأحيان على الإشراف على الأموال المخصصة للمبانى، وعلى إكمالها – على أحسن الفروض – بقروض أو تبرعات من أعضاء الطائفة[2]. وكانت الطوائف تكون، للإشراف على العمليات التى يعهد بها إليها، لجانًا للبناء من بين صفوفها، تتألف من عدد يتراوح بين أربعة أعضاء وأثنى عشر عضوًا، تبعًا لحجم العملية. وكانت هذه اللجان تنظم مسابقات، وتقوم بتكليف الفنانين بالأعمال، وتبدى رأيها فى تصميماتهم، وتشرف على تنفيذ العمل، وتقدم المواد، وتصفى الأجور. فإذا كان نقد العمل الفنى والتطبيقى يقتضى معرفة خاصة، فإنهم كانوا يستدعون إخصائيين يقدمون المشورة إليهم[3].

---

(1) A. Doren : Ital. Wirtschaftsgesch., I, pp. 561 – 2 .

(2) A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706.

(3) Ibid., pp. 709 – 10 .

وبمثل هذه الموارد، أشرفت جماعة "آرتى دلا لانا Arte della Lana" على بناء الكاتدرائية وبرج الأجراس Campanile في فلورنسه، وجماعة كاليمالا Calimala على العمل في هيكل التعميد وكنيسة سان مينياتو S. Miniato ، وجماعة آرتى دلا سيتا Arte della Seta على بناء مستشفى الأطفال المشردين. وأوضح مثال لما كان يحدث عادة في المسابقات هو تاريخ الأبواب البرونزية لهيكل التعميد. ففي عام ١٤٠١ نظمت جماعة الكاليمالا مسابقة مفتوحة لصنع هذه الأبواب. واختير من بين المتنافسين على المسابقة ستة فنانين، بعد التصفية، كان من بينهم برونللسكى وجيبرتى Ghiberti وجاكوبو دلا كويرشا Jacopo della Quercai . وأعطى هؤلاء مهلة مقدارها سنة لإنتاج نقش بارز من البرونز، لابد أن موضوعه كان قد وصف بدقة، وذلك نظرًا إلى التشابه في موضوعات الأعمال التى ظلت محفوظة. وتكلفت جماعة الكاليمالا بنفقات الإنتاج وبمعيشة الفنان خلال المسابقة. وقامت هيئة تحكيم عينتها الطائفة الحرفية، تتألف من أربعة وثلاثين فنانًا معروفًا، بإصدار الحكم النهائى على النماذج المقدمة.

أما الأعمال الفنية التى كانت الطبقة الوسطى تطلب من الفنانين إنتاجها فكانت في البداية تتألف أساسًا من هدايا للكنائس والأديرة، ولم تبدأ هذه الطبقة في طلب أعمال دنيوية، وأعمال تستهدف أغراضًا خاصة، بأعداد كبيرة، إلا قرب منتصف القرن. فمنذ ذلك الحين أصبحت بيوت المواطنين الأثرياء من أفراد الطبقة الوسطى، وكذلك قلاع الأمراء والنبلاء وقصورهم، تزدان بالصور وأعمال النحت. ومن الطبيعى أن اعتبارات الزهو، والرغبة في الظهور، وفي أن يترك المرء أثرًا يخلده، كانت تقوم في جميع أوجه النشاط الفنى بدور لا يقل عن الدور الذى يقوم به إرضاء الحاجات الجمالية الخالصة، إن لم يفقه أهمية . ومن الحقائق المعروفة أن هذه الاهتمامات كانت موجودة بالفعل في حالة الأعمال الفنية التى توهب للكنيسة. ولكن الظروف كانت قد تغيرت إلى حد أصبحت معه أشهر الأسر ، كأسرة ستروتسى Strozzi وكوارتيزى Quartesi وروتشللاى Rucellai ، تبدى من الاهتمام بقصورها ما يفوق بكثير اهتمامها بالكنائس العائلية. وربما كان جوفانى

روتشللاى خير من يمثل النمط الجديد من السيد الذى يرعى الفن بعقلية دنيوية[1]. فهو ينحدر من أسرة كبيرة اكتسبت ثروتها من صناعة الصوف، وينتمى إلى الجيل الذى جعل من الاستمتاع بالحياة هدفًا له، وهو الجيل الذى بدأ ينسحب من ميدان الأعمال التجارية والصناعية خلال حكم لورنتسومديتشي. وهو يكتب فى المذكرات التى دون فيها سيرته الذاتية، وهى من أشهر المذكرات الشخصية فى ذلك العصر، فيقول : "لقد ظللت حتى الآن لا أفعل شيئًا طوال خمسين عامًا سوى كسب المال وإنفاقه، وتبين لى بوضوح إن إنفاق المال فيه من اللذة ما يفوق كسبه". وهو يقول عن مؤسساته الكنسية إنها قد جلبت له، وما زالت تجلب، أعظم الرضاء، إذا أنها شاهد على المجد الإلهى، فضلاً عن مجد المدينة، وعن ذكراه الخاصة. غير أن جوفانى روتشللاى لم يكن مجرد مؤسس ومشيد، بل كان أيضًا جامعًا للأعمال يملك أعمالاً لكاستانيو الفنية : إذ كان Castagno وأوتشللو، ودومينيكو فينيتسيانو D. Veneziano وأنطونيو بولاجولو A. Pollajuolo وفيروكيو Verrocchio وديزيدريود استينيانو Desiderio da Settignano وغيرهم. وبهذه المناسبة، فإن تطور ذواقة الفن من مؤسس إلى جامع للأعمال الفنية، يمكن تتبعه على أفضل نحو ممكن إذا تأملنا أسرة المديتشي. ذلك لأن كوزيمو كان لا يزال، قبل كل شيء، مؤسسًا لكنائس سان ماركو، وسان كروتشه، وسان لورنتسو، و"الباديا Badia" فى مدينة فيزولى، أما ابنه بييرو فكان جامعًا منتظمًا للأعمال الفنية، وأما لورنتسو فقد اقتصر على الجمع وحده.

وهناك ارتباط تاريخى وثيق بين جامع الأعمال الفنية والفنان الذى يعمل مستقلاً عن عملائه. فهما يظهران فى عصر النهضة جنبًا إلى جنب وفى وقت واحد. ومع ذلك فإن التغير لم يحدث كله دفعة واحدة، بل أنه يمثل عملية طويلة. ففن عصر النهضة المتقدم كان لا يزال يحمل، على وجه العموم، طابع العمل المصنوع، وكان يتفاوت تبعًا لطبيعة المهمة التى كان يكلف بها الفنان، بحيث أن نقطة بداية الإنتاج لا تتمثل، غالبًا، فى الدافع إلى الخلق، وفى التعبير الذاتى والإلهام التلقائى

[1] قارن بالنسبة إلى ما سيأتى :

M. Wackernagel, op cit., p. 234 .

للفنان، وإنما كانت تتمثل فى المهمة التى يحددها العميل. وعلى ذلك فلم تكن السوق قد خضعت بعد لتحكم العرض، بل كانت خاضعة لتحكم الطالب[1] وكان كل إنتاج لا يزال له هدفه النفعى الذى يمكن تحديده بدقة، ولا يزال يرتبط عينيًا بالحياة العملية. فالطلب الذى كان يقدم إلى الفنان كان يخصص، مثلاً، لعمل يوضع على مذبح كنيسة يعرفها الفنان، أو لصورة دينية فى غرفة محددة، أو صورة شخصية لفرد فى العائلة، تعلق على جدار معين، وكل قطعة من النحت يقصد منها منذ البداية أن توضع فى مكان محدد، كما أن كل قطعة من الأثاث لها أية أهمية كانت تخصص لجزء محدد من داخل البيت. أما فى أيامنا هذه، التى تسودها الحرية الفنية، فقد أصبح من المعتقدات التى يسلم بها دون برهان أنه كان هناك حتمًا شىء نافع ومفيد فى الضغط الخارجى الذى كان الفنان فى العصور الأقدم عهدًا مضطرًا إلى الخضوع له. ويبدو أن النتائج تبرر هذا الاعتقاد. ومع ذلك فإن الفنانين الذين تأثروا بهذا الضغط كان لهم رأى مخالف فى المسألة، فقد حاولوا أن يتحرروا من هذه القيود المفروضة على حريتهم بمجرد أن كانت الظروف فى سوق الفن تسمح بذلك. وقد حدث ذلك عندما حل الهاوى، والذواقة، وجامع الأعمال الفنية، محل المستهلك البحت للفن — أى عندما حل محله ذلك النوع الحديث من المستهلك، الذى لم يعد يطلب من الفنان ما يحتاج إليه، وإنما يشترى ما هو معروض. وكان ظهور هذا النوع من المستهلك فى السوق يعنى نهاية الفترة التى كان فيها المستهلك والمشترى هو وحده الذى يتحكم فى الفن، كما أنه أتاح فرصًا جديدة لم تكن متاحة من قبل على الإطلاق، للفنان الحر المستقل.

ويعد القرن الخامس عشر أول فترة منذ العصر الكلاسيكى بقيت لنا منها مجموعة كبيرة من أعمال الفن الدنيوية، وهى أعمال لا تشتمل فقط على أمثلة عديدة للأنواع المعروفة من قبل، كالرسوم الحائطية واللوحات ذات المضمون الدنيوى، والقماش المزخرف، والمطرز، وأعمال الحدادة، والدروع ، بل تشتمل أيضًا على أعمال متعددة من نوع جديد كل الجدة — كانت قبل كل شىء من إنتاج الثقافة

[1] CF. Ibid., pp. 9 – 10 .

المنزلية للطبقة الوسطى الكبيرة الجديدة، وهو إنتاج يختلف أساسًا عن أسلوب القصور الفخم القديم، إذ كان أساسه الراحة والجو العائلى الهادىء: ففيه نجد الحوائط المجلدة بزخارف غنية، والصناديق الملونة والمحفورة (cassoni) ، والأسرة المشغولة بدقة، والصور الدينية المنزلية فى أطر مستديرة براقة (tondi) ، والأطباق المزخرفة التى تقدم هدايا لربات البيوت المصونات (dischi di parto) فضلاً عن أنواع أخرى من الآنية الخزفية (majolica) ، وكثير غيرها من منتجات الفن التطبيقى. كل هذا الإنتاج يتسم بتجانس شبه تام بين الفن والصنعة، وبين الفن الجميل والزخرف المحض، ولم يطرأ تغيير إلا بعد أن تم الاعتراف باستقلال الفن الذى لا غرض له ولا فائدة، وأصبح هذا الفن يوضع فى مقابل الطبيعة الآلية لنتاج الصنعة البحت. فعندئذ فقط انتهت الوحدة الشخصية بين الفنان والصانع الحرفى، وبدأ المصور يخلق صوره من وجهة نظر تختلف عن تلك التى كان يستلهمها رسام الصناديق والأطر الحائطية والرايات وأقمشة السروج والأطباق والقدور. ولكن الفنان بدأ عندئذ يستقل أيضًا عن رغبات راعيه، ويزداد اهتمامه تركزا على إنتاج الفن بوصفه سلعة يمكن أن تباع. ولو نظرنا إلى الأمر من زاوية الفنان، لكانت هذه هى المقدمة التى أدت إلى ظهور الهاوى، والذواقة وجامع الأعمال الفنية. أما من وجهة نظر المستهلك، فإن المقدمة التى أدت إلى هذه النتيجة هى النظرة الشكلية، غير النفعية إلى الفن — أعنى نوعًا بدائيًا من "الفن لأجل الفن". وكانت الظاهرة التى اقترنت مباشرة بظهور جامع الأعمال الفنية، والتى ترتبت على العلاقة اللاشخصية بين المشترى وبين الفنان وعمله، هى تجارة الفنون الجميلة. على أن تجارة الأعمال الفنية، على نحو مستقل عن منتجيها، كانت لا تكاد تعرف فى القرن الخامس عشر، الذى لم تكن توجد فيه إلا حالات قليلة من الجمع المنظم للأعمال الفنية، ولم تظهر هذه التجارة إلا فى القرن التالى، مع بداية الطلب المنظم على آثار الماضى والتوسع فى شراء أعمال مشاهير الفنانين الأحياء[1]. وكان أول تاجر معروف لنا بالاسم فى الفنون الجميلة هو جوفانى دلا بالا Giov. Batt. Della Palla الفلورنسى، الذى ظهر على المسرح عند بداية القرن السادس عشر. فكان يقدم فى

[1] Ibid., p. 291 .

فلورنسه طلبات للأعمال الفنية ويحصل عليها لحساب ملك فرنسا، ولا يقتصر على الشراء من الفنانين، بل يشترى أيضًا من الأفراد الذين يملكون مثل هذه الأعمال. وسرعان ما ظهرت أيضًا حالات كان التاجر فيها يطلب إلى الفنان عمل صور لغرض المضاربة، آملاً أن يعيد بيعها بربح[1].

ولقد كان المواطنون الأثرياء المشهورون لجمهوريات المدن يرغبون فى التأكد من أن شهرتهم ستخلد بعد موتهم، وإن كانوا قد اضطروا إلى ضبط أنفسهم إلى حد ما فى أسلوب حياتهم، مراعاة منهم لمشاعر مواطنيهم الآخرين. وكانت الهبات المقدمة إلى الكنائس هى أنسب وسيلة يضمنون بها شهرة خالدة دون أن يجلبوا على أنفسهم سخط الجماهير. وهذا من الأسباب التى تعلل عدم تطابق الفن الكنسى مع الفن الدنيوى حتى فى النصف الأول من القرن الخامس عشر. فلم تعد التقوى هى أهم دافع يكمن من وراء تقديم الهبات المخصصة لفن الكنيسة. مثال ذلك أن كاستلو كواراتيزى Castello Quartesi أراد أن يقدم إلى كنيسة سانتو كروتشه واجهة، ولكنه عندما رفض السماح بوضع شعاره الحربى عليها، تخلى عن المشروع برمته[2]. وحتى أفراد أسرة الديتشى كانو يفضلون إضفاء طابع كنسى على رعايتهم للفنون. وعلى أية حال فإن كوزيمو كان يحاول أن يخفى مصروفاته الخاصة على الفن بدلاً من أن يعلنها جهرًا. وعملت أسر باتسى Pazzi وبرانكاتشى Brancacci وباردى Bardi وساساتى Sassatti وتورنابونى Tornabouoni وستروتسى Strozzi وروتشللاى Rucellai على تخليد أسمائها ببناء الكنائس الصغيرة وزخرفتها. وكانوا يستعينون لهذا الغرض بأعظم الفنانين فى ذلك العصر. فقد كان برونللسكى هو الذى بنى كنيسة أسرة باتسى Cappella dei Pazzi وقام مصورون مثل مازاتشو، وبالدوفينتى Baldovinetti، وجيرلانداجو Ghirlandajo وفيليبينو ليبى Filippino Lippi ببناء كنائس أسر برانكاتشى وساسيتى Sassetti وتورنابولى وستروتسى. ومن المشكوك فيه جدا أن يكون أفراد أسرة الديتشى هم أبعد أصدقاء الفن هؤلاء عن الأنانية، وأكثرهم ذكاء. ويبدو أن كوزيمو كان هو صاحب الذوق

---

(1) Ibid., pp. 289 – 90.

(2) Robert Saitschick : Menschen und Kunst der ital. Ranais., 1903, p. 188.

الأكـثر صـلابة واتـزانًا مـن بـين الشخصـيتين اللـتين حازتـا أعظـم شـهرة فـى أسرة مديتشـى. ولكـن ألـيس من الجائز أن الذى كان أكثر اتزانًا إنما كان عصره؟ أنه على أيـة حـال كـان يسـتعين بدونـاتللو، وبرونللسـكى، وجيـبرتى، وميكلوتسـو Michelozzo وفـرا انجلـيكو Fra Angelico ولوكـا دلا روبـيا Luca della Robbia، وبنوتسوجوتسولى Benozzo Gozzoli وفرافيليبوليبى ولا جدال فى أن دونـاتللو، الـذى كـان أعظمهـم جمـيعًا، كـان يجـد فـى شـخص روبـرتو مارتلـلى Roberto Martelli صـديقا أشـد حماسـة، وإلا فلماذا رحل من فلورنسه مرارًا، لو كـان كوزيمو قد قدر قيمته الحقيقية. صحيح أن فسبازيانو بستيتشى Vespasiano Bisticci يقـول فـى مذكـراته "أن كوزيمـو كـان صـديقًا عظـيمًا لدونـاتللو وجمـيع المصـورين والـنحاتين". ومـع ذلـك فإنه يمضى بعد ذلك فيقول : "لما كان قد بدا لـه أنـه لا توجد لدوناتللو سوى أعمال بسيطة، ولما كان يؤسفه أن يظل دوناتللو خاملاً، فقـد كلفه بعمل محاريب وأبواب كنيسة سان لورنتسو"(1). ولكن لماذا يكون فنان مثل دونـاتللو مهـددًا بالـبطالة فـى هـذا العصـر الذهبى للفن؟ ولماذا يتخذ تكليف دوناتللو بالقيام بعمل ما صبغة المكرمة الخاصة؟

ولـو شئنا أن نقدر مدى فهم لورنتسو مديتشى للفن لواجهتنا صعوبة مماثلة، لعـلها صعوبة أكبر. فقد دأب الباحثون على أن يعدوا من مظاهر تقديره للفن، ارتفاع مسـتوى مواهـب حاشـيته وتنوع هذه المواهب، كما قيل أن الشعور الفياض بالحياة، الـذى يعبر عنه الشعراء والفلاسفة والفنانون الذين كان يشجعهم، إنما كان منبثقًا من شخصـيته هـو. ومـنذ أيـام فولتير أصبح عصره يقرن بعصر بركليز، وإمارة أغسطس، والقـرن العظـيم(*) Grand Siècle بوصـفه فـترة مـن الفـترات السـعيدة فـى التاريخ البشـرى. ولقـد كـان هـو ذاتـه شـاعرًا فيلسوفًا، جامعًا لأعمال الفنية، ومؤسسًا لأول أكاديمـية للفـن فـى العـالم. وإنا لنعرف أهمية الدور الذى لعبته الأفلاطونية الجديدة فـى حياته، وما كان يدين به شخصيًا لهذه الحركة، كما أن تفاصيل علاقاته الودية

---

(1) هذا النص مقتبس من كتاب :
Alfred v. Reumont : Lorenzo de Medici, 1883, II, p. 121 .

(*) القرن السابع عشر فى فرنسا، الذى كان حكم لويس الرابع عشر يشغل أهم جزء منه . (المترجم)

مـع فـنانى عصره معروفة. فمن المعروف أن فيروكيو Verrocchio كان يرمم الأعمال الفنـية القديمـة له، وأن جوليانودا سانجاللو Giuliano da Sangallo قد شيد من أجلـه فـيلاكاجانو Villa da Cajano وجـناحًا فـى كنيسـة سـانتو سـبيريتو، وأن أنطونـيو بولا جولو قام بأعمال كثيرة لـه، وأن بوتيتشللى وفيليبينوليبى كانا صديقين مقـربين إلـيه. ومـع ذلـك، فلنتصـور عـدد الأسماء التى لا تتضمنها هذه القائمة! إن لورنتسـو لم يقتصـر عـلى الاسـتغناء عـن خدمـات بـندتودا ماجـانو الـذى شـيد قصر ستروتسـى Palazzo Strozzi ، وبيروجيـنو، الـذى أمضـى سـنوات طويلـة فـى فلورنسـه خـلال حكمـه، بـل إنـه لم يسـتفد أيضًـا مـن ليوناردو، أعظم الفنانين منذ دونـاتللو، الـذى يـبدو أنـه غـادر فلورنسـه نظـرًا إلى عـدم الاعـتراف به، واضطر إلى الانـتقال إلى ميلانو. ومن الجائز أن استقلاله التام عن الحركة الأفلاطونية الجديدة[1] يفسـر عدم اهتمام لورنتسو به. فالأفلاطونية الجديدة، شأنها شأن المثالية الأفلاطونية ذاتها، كانت تعبيرًا عن نظرة تأملية خالصة إلى العالم، وهى، ككل فلسفة ترجع إلى الأفكـار الخالصـة وتـرى فـيها المـبادىء الوحـيدة الموثـوق مـنها، كانت تنطوى على عـزوف عن الأشياء الموجودة فى "الواقع المألوف". وكانت تترك مصير هذا الواقع لمن لديهـم السـلطة بـالفعل. ذلـك لأن الفيلسـوف الحقيقى لا يصبو — كما رأى فيتشينو Ficino — إلا إلى المـوت بالنسـبة إلى الواقع الزمنى والحياة بالنسبة إلى عالم الأفكار الأزلى"[2]. ومـن الواضـح أن فلسـفة كهذه لابد أن تجتذب شخصًا مثل لورنتسو، الذى كـان قـد أزال آخر آثار الديمقراطية، وكان يرفض كل نوع من الإيجابية السياسية[3]. وعـلى أيـة حـال فـإن المذهـب الأفلاطونـى، الذى يسهل تخفيفه وترجمته إلى صيغة شعرية بحتة، لابد أنه كان يوافق ذوقه.

والواقـع أنـه لا شـىء أدل عـلى طـريقة لورنتسـو فى رعاية الفن من علاقته بالفـنان بـرتولدو Bertoldo . ذلـك لأن هـذا الـنحات الـتأنق، الـذى كان مع ذلك ضـئيل الأهمـية نسـبيًا، كـان أقـرب فـنانى عصره إليه. إذ كان برتولدو يعيش معه.

---

(1) Ernst Cassirer : Individualismus und Kosmos in der Philos. Der Renais., 1927, pp. 177 – 8 .
(2) Richard Hoenigswald : Denker der ital. Renaiss., 1938, p. 25.
(3) CF. Anthony Blunt : Artistic Theory in Italy, 1940, p. 21 .

ويجلس يوميًا إلى مائدته، ويرافقه في أسفاره، وكان صفيه ومستشاره في الأمور الفنية، ومدير أكاديميته. وكان يتميز بحب الدعابة، وبمعرفة أصول السلوك، وكان يحتفظ على الدوام بمسافة بينه وبين سيده، احترامًا منه له، على الرغم من وثوق الصلة بينهما، وكان رجلاً ذا ثقافة رفيعة، لديه موهبة الاندماج بذكاء في أفكار سيده ورغباته الفنية، وكان رجلاً ذا قيمة شخصية رفيعة، وإن كان مع ذلك على استعداد للامتثال والخضوع على نحو مطلق، وبالاختصار، فقد كان هو فنان البلاط المثالي[1]. ولابد أن لورنتسو كان يجد لذة كبرى في التمكن من مساعدة برتولدو في عمله وهو "يضع أقاصيص خرافية معقدة غريبة، كانت أحيانًا تافهة كل التفاهة، كما يضع أساطير كلاسيكية"[2]، وكان يجد لذة كبرى حين يراه يحقق اتجاهه العلمي ذا النزعة الإنسانية، وأحلامه الأسطورية، وأخيلته الشاعرية. وعلى أية حال فإن أسلوب برتولدو، واقتصاره على استخدام مادة البرونز المترفعة، التي هي متينة باقية على الرغم من مرونتها، وكذلك نوع التكوينات الرقيقة الأنيقة ذات الأشكال الصغيرة، كان يتفق إلى أبعد حدود مع تصور لورنتسو للفن. فقد كان شغفه بالفنون الصغرى أمرا لا شك فيه. إذ لم يكن يملك من الأعمال الكبرى للنحت الفلورنسي إلا أقل القليل[3]، أما الجزء الهام من مجموعته الفنية فكان يتألف من المجوهرات والأحجار الكريمة المنقوشة[4]. وكان هذا النوع من أنواع الفنون جزءا من التراث الكلاسيكي، وعلى هذا الأساس كان يفضله. والواقع أنه كان من أهم المميزات التي حببت إليه فن برتولدو أن هذا الفن قد اتخذ لنفسه أسلوبًا كلاسيكيًا وموضوعًا كلاسيكيًا. فكل نشاط لورنتسو بوصفه راعيًا للفن وجامعًا له، لم يكن سوى هواية سيد عظيم. كما أن مجموعته هي في نواح متعددة أشبه بدولاب الطرائف عند أي أمير، فكذلك كان ذوقه في عمومه، وشغفه بما هو رقيق ثمين، وتافه ومتكلف، يقترب في جوانب عديدة من ميل أي حاكم محدود الأفق إلى أسلوب الروكوكو.

---

(1) Wilhelm v. Bode : Bertoldo und Lorenzo di Medici, 1925, p. 14.

(2) Wilhelm v. Bode : Die Kunst der Fruehrenaiss., p. 81 .

(3) Jakob Burckhardt : Beitraege zur Kunstgesch Italiens, 1911, 2nd. Edit., p. 397.

(4) Lothar Brieger : Die grossen Kunstsammler, 1931, p. 62.

ولقد نمت في القرن الخامس عشر مراكز هامة أخرى لرعاية الفن، إلى جانب فلورنسه، التي ظلت أهم مركز فني في إيطاليا حتى نهاية القرن — وكان أهم هذه المراكز بلاط فيرارا، ومانتوا، وأوربينو. وكان بلاط هذه المدن يقتفي أثر بلاط المدن الإيطالية الشمالية في القرن الرابع عشر، فهو يدين له بمثله العليا المنتمية إلى عصر رومانتيكية الفرسان، وكذلك بتراث أسلوب حياته الذي كان رسميًا تمامًا، مخالفًا لأسلوب حياة الطبقة الوسطى. ومع ذلك فقد كان من المستحيل ألا يتأثر بلاط هذه المدن بالروح الجديدة للطبقة الوسطى، بما فيها من عقلانية تستهدف كفاءة الإنتاج، وتتحرر من التقاليد. صحيح أن روايات الفروسية القديمة كانت لا تزال تقرأ، ولكن الموقف الذي اتخذ حيالها أصبح موقفًا جديدًا، أكثر انعزالية، يشوبه شيء من السخرية. وهكذا نجد فنانين يعالجون موضوعات عصر الفروسية بروح جديدة، تنظر إليها من بعيد دون أن تأخذها تمامًا مأخذ الجد، وكان من هؤلاء الفنانين لويجي بولتشي L. Pulci في فلورنسه التي تسودها الطبقة الوسطى، بل كان منهم بوجاردو Bojardo في فيرارا التي يتحكم فيها مجتمع البلاط. وظلت الصور الحائطية في القلاع والقصور تحتفظ بذلك الجو الذي كان مألوفًا إلى حد بعيد من القرن السابق، وظلت الموضوعات المفضلة للتصوير الفني هي موضوعات الأساطير الكلاسيكية والتاريخ الكلاسيكي، والأقاصيص الخرافية التي تدور حول الفضائل والفنون، وشخصيات الأسرة الحاكمة، ومناظر من حياة البلاط، ومع ذلك فإن الروايات القديمة لم تكن تستعمل بوصفها مصادر إلا في أندر الأحوال[1]. على أن التصوير ليس هو الوسيلة الملائمة لمعالجة أي موضوع بطريقة ساخرة. وهناك أمثلة لها دلالتها على فن البلاط في القرن الخامس عشر في مكانين هامين: الصور الحائطية لفرانشسكو كوسا F. Cossa في قصر سكيفانوجا Schifanoja في فيرارا، وأعمال "الفرسك" التي قام بها مانتينيا Mantegna في مانتوا. ولقد كان الارتباط أقوى، في فيرارا، مع الفن القوطي الفرنسي المتأخر، أما في مانتوا فكان الارتباط أقوى مع النزعة الإيطالية إلى مطابقة الطبيعة. ومع ذلك ففي كلتا الحالتين كان الاختلاف عن فن الطبقة الوسطى في نفس الفترة اختلافًا في الموضوع أكثر منه

---

(1) J. v. Schlosser, op. cit., p. 194 .

فـى الشـكل. ولم يكـن "كوسـا" يخـتلف أساسًـا عن بيزيللينو، كما أن مانتنيا يصف الحـياة فـى بـلاط لودوفـيكو جونـزاجا Ludovico Gonzaga بأسـلوب فـيه مـن المطابقـة المباشـرة للطبـيعة مـا يكـاد يعـادل أسـلوب جيرلانداجو، مثلاً ، فى وصفه لحـياة أعـيان فلورنسـه. أمـا الفـوارق بـين الأذواق الفنية للبيئتين فقد تم تقريبها من الجانبين إلى حد بعيد.

ولقـد كانـت الوظـيفة الاجتماعـية لحـياة الـبلاط هـى ضمان تأييد الجمهور وولائـه للبيت المالك. فلم يكن أمراء عصر النهضة يريدون خداع الشعب فحسب، بل كـانوا أيضًـا يـريدون الـتأثير فـى طـبقة النبلاء وربطها بالبلاط[1]. ومع ذلك فإنهم لم يكونوا معتمدين على خدماتها، ولا على صحبتها، بل كان فى إمكانهم استخدام أى شـخص، أيًـا كـان منشـؤه، مـادام شخصًـا نافعًـا[2]. ومـن هـنا كـان الـبلاط الأمـراء الإيطالـيين فـى عصـر النهضة يختلف عن بلاط العصور الوسطى فى تركيبه ذاته، إذ كـان يقبل ضـمن الحاشية أفرادًا من المغامرين والتجار الذين وصلوا إلى الثراء دون أن يتمـيزوا بحسب عريق، كما كان يضم أدباء إنسانيين(*) من عامة الناس، وفنانين من أصـول وضـيعة — تمام كما لو كانت لديهم كل المؤهلات الاجتماعية التقليدية. وعلى عكـس المجـتمع الأخلاقـى الصـغير الذى كان سائدًا فى قصور عصر الفروسية، نجد فـى قصـور هـؤلاء الأمـراء نوعًـا مـتحررًا نسبيًا من حياة "الصالونات" التى كانت فى أساسـها عقلـية، وكانـت هـذه الحـياة، مـن جهـة، اسـتمرارًا للـثقافة الجماعـية الاجتماعـية لأوسـاط الطبقة الوسطى، على النحو الذى ورد وصفه فى "الديكاميرونى Decamerone"، وفـى "باراديـزو ديـلى ألـبرتى Paradiso degli Alberti كمـا

---

[1] Georg Voigt : Die Wiederbelebung des classischen Altertums, 1893, 3rd. edit., I, p. 445 .

[2] J. Burckhardt : Die Kulture der Renaiss., I, p. 53 .

(*) يطلق اسم "النزعة الإنسانية humanism " على ذلك الاتجاه الفكرى والأدبى الذى ظهر فى مطلع العصر الحديث، وكان يتسم بالوقوف فى وجه التفكير المدرسى (الاسكلانى) وسيطرة الكنيسة الروحية فى العصور الوسطى. وكان المثل الأعلى لهذه الحركة هو الثقافة الإنسانية الخالصة، واستكشاف أعمال الثقافات الكلاسيكية القديمة فى الفن والفكر والأدب. وكانت "النزعة الإنسانية" هى التى استهلت عصر النهضة والإحياء فى أوروبا. وبالاختصار، فإن هذا اللفظ يستخدم هنا بمعناه الفنى المحدد، المتعلق بعصر معين، لا بمعناه العام الذى يدل على كل اتجاه إنسانى دون تحديد. (المترجم)

أنها تمثل، من جهة أخرى، المرحلة التمهيدية فى تطور تلك الصالونات الأدبية التى أصبحت تقوم بدور عظيم الأهمية فى الحياة العقلية لأوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. وعلى الرغم من أن النساء كن يشتركن فى الحياة الاجتماعية الأدبية منذ البداية، فإنهن لم يكن مركز صالونات البلاط فى عصر النهضة، وفيما بعد أصبحن هن المركز فى عصر صالونات الطبقة الوسطى، ولكن بمعنى يختلف كل الاختلاف عما كن عليه فى عصر الفروسية. وبهذه المناسبة ، فإن الأهمية الثقافية للمرأة ليست إلا تعبيرًا آخر عن النزعة العقلانية لعصر النهضة. فقد كانت المرأة تعد ندا عقليًا للرجل، ولكنها لا تعد متفوقة عليه ولنقتبس كلمة من كتاب "رجل البلاط Il Cortegiano تقول "إن كل ما يستطيع الرجل أن يفهمه، تستطيع المرأة بدورها أن تفهمه"، ومع ذلك فإن الشهامة التى يطالب كاستيلونى Castiglione رجل البلاط بأن يتحلى بها، لم تعد تشترك فى الكثير مع عبادة النساء لدى الفرسان. فعصر النهضة عصر ذكور. وكان من الظواهر الاستثنائية أن توجد نساء مثل لوكريستيا بورجيا Lucrezia Brgia ، التى كانت تشرف على البلاط فى نيبى Nepi ، أو حتى ايزابيلا ديستى J.d'Este ، التى كانت محور البلاط فى فيرارا ومانتوا، والتى لم تقتصر على أن يكون لها ذواقة تأثير حافز فى شعراء الوسط المحيط بها، بل يبدو أيضًا أنها كانت ذواقة للفنون التشكيلية. أما فى الحالات الأخرى تقريبًا فكان أهم محبى الفن ورعاته من الرجال .

ولقد كانت حياة البلاط فى عصر الفروسية الوسيط قد أدت إلى خلق نظام أخلاقى جديد، ومثل عليا جديدة فى البطولة والإنسانية. أما البلاطات الإيطالية فى عصر النهضة فلم يكن لها مثل هذا الهدف الطموح، بل كان إسهامها فى الثقافة الاجتماعية مقتصرًا على مفهوم الرشاقة أو اللطف refinement الذى وصل إلى فرنسا، بعد أن تطور بفضل مؤثرات أسبانية، فى القرن السادس عشر، وأصبح فيها أساس ثقافة البلاط ونموذجًا لأوروبا بأسرها. أما فى الأمور المتعلقة بالفن، فمن الممكن القول إن بلاطات فى القرن الخامس عشر لم تكد تخلق أى شىء جديد. فالفن الذى يرجع أصله إلى أمراء هذه الفترة ليس أفضل ولا أسوأ فى مستواه من الفن الذى كانت تخلقه الطبقات الوسطى فى المدن. وأغلب الظن أن اختيار الفنان كان يتوقف

على الظروف المحلية أكثر مما يتوقف على الذوق والميل الشخصى لراعيه، ولكن من الجدير بالذكر أن سيجسمندو مالاتستا Sigismondo Malatesta ، وهو من أقسى طغاة عصر النهضة، كان يستعين بأعظم مصورى العصر، وهو بيرودلا فرانشسكا Piero della Francesca ، وأن مانتنيا Mantegna ، وهو أهم مصور فى الجيل التالى، لم يكن يعمل لحساب لورنتسر مديتشى العظيم، بل لحساب أمير ضئيل الشأن هو لودفيكو جونزاجا. ولكن هذا لا يعنى بأية حال أن هؤلاء الأمراء كانوا من الذواقة المعصومين من الخطأ. فقد كان لديهم من الأعمال الفنية ذات المرتبة الثانية والثالثة بقدر ما كان لدى محبى الفن من أفراد الطبقة الوسطى.

والواقع أننا لو اختبرنا بإمعان الرأى القائل بأن تذوق الفن فى عصر النهضة كان شاملاً، لاتضح لنا أنه رأى لا يقل بطلانًا عن الاعتقاد القائل بأن الإنتاج الفنى فى ذلك العصر كان كله رفيع المستوى. فلم تكن المعايير المتوازنة للذوق متحققة حتى فى الطبقات العليا للمجتمع ، ناهيك بالطبقات الدنيا، ولا شىء أدل على الذوق الفنى السائد فى ذلك العصر من أن بنتوركيو Pinturicchio ، المصور الزخرفى المتأنق، الذى كان مع ذلك أقرب إلى السطحية، كان أكثر فنانى عصره انشغالاً. ومع ذلك فهل يحق لنا حتى أن نتحدث عن اهتمام عام بالفن، على نحو ما تتحدث عنه الكتب المألوفة المتعلقة بعصر النهضة؟ وهل كان "علية القوم وأسافلهم" يبدون اهتمامًا متساويًا بأمور الفن؟ وهل كانت "المدينة بأسرها" حقًا هى المتحمسة لتصميم بناء قبة لكاتدرائية فى فلورنسه؟ وهل كان الإعداد لعمل فنى بحق "حدثا يهتم به سكان المدينة جميعهم"؟ وما هى الطبقات التى كانت تؤلف "كل" السكان هؤلاء؟ أهم يشملون العمال الجائعين؟ هذا أمر بعيد كل البعد عن التصديق. وهل يشملون البرجوازية الصغيرة؟ ربما. ولكن الأمر المؤكد، على أية حال، هو أن اهتمام الجماهير العريضة بشئون الفن لابد أنه كان دينيًا وإقليميًا أكثر منه فنيًا بحتًا. وعلى المرء ألا ينسى أن الشئون العامة كانت فى ذلك الحين تتم فى الشوارع إلى حد بعيد. ولكن من المؤكد أن موكب الكرنفال، وحفل الاستقبال الذى تقيمه الدولة، والجنازة، كل هذه أمور لم تكن تثير اهتمامًا أقل مما تثيره لوحه يعرضها ليوناردو على الملأ. ويتزاحم الناس لرؤيتها – على ما يقال – يومين كاملين. ولابد أن معظم هؤلاء

الناس لم تكن لديهم فكرة عن الفارق فى النوع بين فن ليوناردو وفن معاصريه، حتى على الرغم من أن الهوة التى تفصل بين مستوى العمل الفنى وبين شعبيته لم تكن واسعة بقدر ما هى عليه اليوم. فهذه الهوة لم تكن قد بدأت فى الظهور إلا عندئذ، وكان من الممكن عبورها فى أحيان معينة — أى أن ما هو قيم فنيًا لم يكن قد أصبح بعد شيئًا لا يفهمه إلا الراسخون فى الفن . وليس من شك فى أن فنانى عصر النهضة كانوا يتمتعون بقدر معين من الشهرة، والدليل على ذلك هو العدد الهائل من القصص والحكايات التى كانت شائعة عن الفنانين فى ذلك العصر. ومع ذلك فإن هذه الشهرة لم تكن تمنح للفنانين من حيث هم فنانون، وإنما كانت تمنح لشخصيات يقوم أصحابها بأداء وظائف عامة ويشتركون فى المسابقات، ويعرضون أعمالهم، ويلبون طلبات الطوائف الحرفية، ولا يجذبون الانتباه إلا بفضل السمات غير المألوفة لمهنتهم.

وعلى الرغم من الطلب الضخم نسبيًا على الفن فى مدن مثل فلورنسه وسيينا فى عصر النهضة، فليس من الممكن الكلام عن فن جماهيرى بالمعنى الذى يستطيع به المرء أن يتحدث عن الشعر الجماهيرى، والأناشيد الدينية، والعروض الدينية، والأقاصيص الجماهيرية التى انحدرت إليها روايات عصر الفروسية. فمن المؤكد أن فن الفلاحين لم يكن موجودا، بينما كان يوجد إنتاج واسع الانتشار يقوم به مزيفون، ويستهدف الاستهلاك الشعبى. أما الأعمال الفنية الحقيقية فكانت، على الرغم من رخص أسعارها نسبيًا، بعيدة عن متناول أغلبية السكان. ولقد أمكن التأكد من أنه كانت توجد فى فلورنسه حوالى نهاية العقد البادىء بعام ١٤٧٠، ٨٤ ورشة للحفر الخشبى والأشغال الزخرفية الخشبية، و ٥٤ ورشة للأعمال الزخرفية الحجرية والرخامية، و٤٤ ورشة لصاغة الذهب والفضة[١]، وليست لدينا سجلات عن عدد المصورين والنحاتين الذين كانوا يشتغلون فى نفس هذا الوقت، غير أن سجل الطائفة الحرفية للمصورين فى فلورنسه يحمل فى الفترة الواقعة بين عامى ١٤٠٩ و١٤٩٩، واحدا وأربعين اسما[٢]. ولو قارنا بين هذه الأرقام وبين عدد الصناع

---

[١] M. Wackernagel, op. cit., p. 307 .

[٢] Ibid., p. 306 .

الذيـن يعملون فى حرف أخرى – وهى مقارنة تكشف لنا عن حقائق مثل وجود ٨٤ حفـارا للخشـب، فـى نفـس الذى كان يوجد فيه ٧٠ قصابا[١] – لكانت هذه المقارنة كافـية لإعطائنا فكرة عن المصروفات التى كانت تنفق على الفن فى ذلك العصر. ومن جهة أخرى، فإن الفنانين الذين يمكن التعرف عليهم لا يمثلون إلا ثلث أو ربع عدد الفـنانين الذيـن يمكـن الـتعرف علـيهم لا يمثلون إلا ثلث أو ربع عدد الفنانين الذين وردت أسمـاؤهم فى سجلات الطوائف الحرفية[٢]. فنحن مثلاً لا نعرف إلا تسعة فقط مـن الفنانين الاثنين والثلاثين الذين كانت لديهم ورش خاصة بهم فى سيينا فى عام ١٤٢٨[٣]. وأغلـب الظـن أن معظـم هـؤلاء كـانوا، عـلى أية حال، شخصيات لم يكن ليتسـنى التعرف عليها فرديا، وكانت – مثل نيرى دى بيتشى Neri di Bicci[٤] - تركـز جهودهـا فـى الإنتاج بالجملة. وتثبت أعمال هذه المؤسسات، التى توجد لدينا معلومـات دقيقة عنها فى سجلات نيرى دى بيتشى ، أن قدرة الجمهور المهتم بالفن عـلى إدراك مسـتويات الأعمـال الفنـية لم تكـن عـلى الإطلاق قدرة موثوقًا بها، على الـنحو الـذى وصـفها بـه الكـتاب. فقد كانت أغلبية الجمهور تشترى سلعًا منخفضة المستوى. ولـو اعـتمدنا عـلى مـا تقولـه الكتـب الدراسية المألوفة عن عصر النهضة، لتخيلـنا أن امـتلاك الأعمـال الفنـية كـان أمرًا مرغوبًا فيه لدى الجميع، وأن القاعدة العامـة هى أن جد أعمالاً كهذه فى بيوت الطبقة الوسطى الميسورة الحال على الأقل. ولكـن الشـواهد كـلها تـدل على أن الأمر لم يكن كذلك. فالناقد الفنى جوفانى باتستا أرمينيـنى Giov. Batt. Armenini الـذى عـاش فـى النصـف الـثانى مـن القـرن السـادس عشر، يلاحظ أنه يعرف بيوتًا كريمة متعددة لا يوجد فيها لأثر لصورة ذات مستوى مقبول[٥].

---

(١) Ibid., p. 307 .

(٢) M. Wackernagel : "Aus dem florent, Kunstleben der Renaissance- Zeit", In Vier Aufsaetze ueber geschicht." u. gegenwaertige Faktoren des Kunstlebens, 1936, p. 13.

(٣) M. Wackernagel : "Das ital. Kunstleben u. die Kuenstlerwerkstatt im Zeitalter der Renaissance." In "Wissen und Leben", 1918, N. 14. p. 39.

(٤) Thiene – Becker : Allg. Lexicon der bild. Kuenstler, III, 1909.

(٥) Giov. Batt. Armenini : De' veri precetti della pittura , 1586 .

إن حضارة عصر النهضة لم تكن حضارة صناع وأصحاب حوانيت صغيرة، ولم تكن حضارة طبقة وسطى ميسورة الحال، نصف متعلمة، وإنما كانت ملكًا تستحوذ عليه، وتحرص على الانفراد به، صفوة مستنيرة ذات ثقافة لاتينية. وتتألف هذه الصفوة أساسًا من تلك الطبقات الاجتماعية التى كانت ترتبط بالحركة الإنسانية والأفلاطونية الجديدة — أعنى أنها كانت طبقة من المثقفين تتميز بالتجانس وتشابه العقلية على نحو لم يتوافر مطلقًا لرجال الدين، منظورا إليهم ككل. وكانت الأعمال الفنية الهامة موجهة إلى هذه الطبقة. أما الجماهير العريضة فإما أنها لم تكن لديها معرفة بهذه الأعمال على الإطلاق، وإما أنها كانت تقدرها تقديرًا غير كاف، ومن جهة نظر غير فنية، بحيث تجد لذاتها الجمالية الخاصة فى نواتج أقل قيمة. وهذا هو أصل تلك الهوة التى لا تعبر بين الأقلية المثقفة والأغلبية غير المثقفة، وهى الهوة التى لم تعرف أبدًا من قبل على هذا النطاق، والتى قدر لها أن تكون عاملاً حاسمًا فى كل التطور المقبل للفن. ومن المعترف به أن حضارة العصور الوسطى لم تكن بدورها حضارة مجتمع موحد النمط، بل إن حماة الثقافة فى العصور الكلاسيكية القديمة كانوا على وعى تام بالمسافة التى تفصلهم عن الجماهير. ولكننا إذا استثنينا جماعات صغيرة متفرقة، فإننا لا نجد فى أى من هذين العصرين اتجاهًا متعمدًا إلى خلق ثقافة تقتصر على صفوة مختارة، ويحال بين الأغلبية وبين بلوغها. وهنا يكمن التغير الأساسى الذى حدث فى عصر النهضة. فقد كانت لغة الثقافة الكنسية فى العصور الوسطى لاتينية لأن الكنيسة كانت لا تزال ترتبط عضويًا بحضارة العصور الرومانية، أما أصحاب النزعة الإنسانية فإنهم كانوا يكتبون باللاتينية لأنهم أرادوا أن ينفصلوا عن الاتجاهات الجماهيرية للعصور الوسطى، وعن اللغات القومية المختلفة التى كانت تعبر عن هذه الاتجاهات، وأن يخلقوا لأنفسهم احتكارًا ثقافيًا، وبذلك يصبحون أشبه بطبقة كهنوتية مقفلة جديدة. ولقد وضع الفنانون أنفسهم تحت حماية هذه الجماعة ورعايتها الروحية. وبعبارة أخرى فإنهم تحرروا من الكنيسة والطوائف الحرفية، لا لشىء إلا لكى يصبحوا معتمدين على حسن نوايا جماعة تدعى لنفسها سلطة الكنيسة والطوائف الحرفية معًا. ذلك لأن المثقفين من أصحاب النزعة الإنسانية أصبحوا يعدون سلطة مطلقة فى

جميع المسائل الفنية ذات الدلالة التاريخية أو الأسطورية، بل إنهم بدأوا أيضًا يتخصصون فى المسائل ذات الطابع الشكلى والتكنيكى. وفى نهاية الأمر أصبح الفنانون خاضعين لحكمهم فى الأمور التى لم تكن هناك فيها سلطة موجهة من قبل فيما عدا التراث ولوائح الطوائف الحرفية، والتى لم يكن لغير المتخصصين فيها من قبل أى رأى على الإطلاق. وكان ثمن استقلالهم عن الكنيسة والطوائف الجرفية، أعنى الثمن الذى يتعين عليهم دفعه لكى يرتفعوا فى السلم الاجتماعى، ويحرزوا النجاح والشهرة هو اعترافهم بمثقف النزعة الإنسانية حكمًا فى شئون الفن. وبطبيعة الحال لم يكن مثقفو النزعة الإنسانية جميعًا نقادًا وعارفين بأصول الفن. ومع ذلك فقد وجد بينهم أول أمثلة الأشخاص غير المتخصصين، الذين لديهم فكرة ما عن معايير القيمة الحقيقية فى الفن، والذين يستطيعون الحكم على الأعمال الفنية على أسس جمالية. وهم ، بوصفهم ذلك الجزء من الجمهور الذى يستطيع حقًا أن يصدر حكمًا على الأعمال الفنية، يعدون بداية جمهور الفن بالمعنى الحديث الذى نفهمه لهذا التعبير[1].

[1] CF. Albert Dresdner : Die Entstehung der Kunstkritik, 1915. pp. 86 – 7.

الفصل الثالث
المركز الاجتماعي للفنان
في عصر النهضة

أدى تـزايد الطلب على الأعمال الفنية فى عصر النهضة إلى ارتقاء الفنان من مسـتوى الصـانع الـبورجوازى الصغير إلى مستوى المشتغل الحر بالعمل الذهنى، وهى طبقة لم تكـن لهـا من قبل أية جذور، ولكنها بدأت الآن تتحول إلى جماعة مستقرة اقتصـاديًا وموحـدة اجتماعـيًا، وإن لم تكـن قـد أصبحت جماعة متجانسة. ولقد ظل الفـنانون في الجزء الأول من القرن الخامس عشر أناسًا ذوى شأن ضئيل كل الضآلة، إذ كـانوا يعـدون صـناعًا مـن مرتـبة أعـلى، ولم تكـن أصـولهم الاجتماعـية وثقافتهم تؤهـلهم لأن يكونـوا مخـتلفين عـلى أى نحـو عـن العناصـر البورجوازية الصغيرة فى الطوائـف الحرفـية. فقـد كـان أندريـا دل كاسـتانيو Andrea del Castagno ابـن فـلاح، وكـان بـاولو أوتشللو Paolo Uccello ابن حلاق، وفيليبوليبى ابن قصاب، والأخـوان بـولا جـولى ابـنى بائع طيور. وكانت تطلق عليهم أسماء مستمدة من حرف آبـائهم، أو موطن ميلادهم، أو معلمهم، كما كانوا يعاملون دون كلفة كالخدم. وكانوا خاضـعين لقواعـد الطائفـة الحرفـية، ولم تكن مواهبهم هى التى تؤهلهم لأن يشتغلوا فـنانين محترفـين، بـل كـان مـا يؤهـلهم لذلـك هـو البرنامج التدريبى الذى يتم وفقًا لقواعـد الطائفـة الحرفـية. وكـان تعلـيمهم مبنيًا على نفس المبادىء التى يبنى عليها تعلـيم الصـناع العـاديين، إذ أنهـم لم يكونـوا يـتلقون تعلـيمهم فـى مدارس، بل فى ورش، وكـان التعلـيم عملـيًا لا نظـريًا. وبعـد أن كانوا يلقنون مبادىء القراءة والكتابة والحسـاب، كـانوا يتتـلمذون وهـم بعـد أطفال، على معلم، يقضون معه عادة سنوات متعددة. وإنـا لنعـلم أن فـنانين مثل بيروجينو Perugino ، وأندريا دل سارتو A. del Sarto ، وفرا بارتولوميو Fra Bartolommeo قد قضوا هم أنفسهم فترة تلمذة تـتراوح بـين ثمـانى وعشـر سـنوات. وقـد بـدأ معظـم فـنانى عصر النهضة، وضمنهم

برونللسكى ودوناتللو، وجيبرتى وأوتشللو، وانطونيو بولاجولو، وفيروكيو، وجيرلانداجو، وبوتيتشيللى وفرانشا Francia – بدأوا فى ورش للصاغة، ومن هنا أطلق على هذه الورش، عن حق، اسم المدرسة الفنية لذلك القرن. كما أن كثيرًا من النحاتين بدأوا عملهم مع بنائين للأحجار ونحاتين للحجر الزخرفى، تماما كما فعل أسلافهم فى العصور الوسطى. وظل دوناتللو، حتى بعد أن قبلته طائفته الحرفية، يوصف بأنه "صانع وبناء بالحجارة". وليس أدل على ما كان دوناتللو ذاته يعتقده عن العلاقة بين الفن والصنعة، من أنه قد قصد من واحد من آخر أعماله وأهمها، وهو مجموعة جوديت وهولوفيرن Judith and Holofernes ، أن يكون زخرفًا لنافورة فى ساحة قصر مديتشى. ومع ذلك فإن ورش الفنانين الكبار فى أوائل عصر النهضة قد استحدثت أساليب تعليمية أقرب إلى الطابع الفردى، وذلك على الرغم من أن تنظيمها كان فى أساسه مصطبغًا بصبغة الصناعة الحرفية. وهذا ينطبق قبل كل شيء على ورش فيروكيو، وبولا وجولا، وجيرلانداجو فى فلورنسه، وعلى ورش فرانشسكو سكوارشونى F. Squarcione فى بادوا، وجوفانى بللينى فى البندقية وهى الورش التى اشتهر رؤساؤها بوصفهم معلمين، بقدر ما اشتهروا بوصفهم فنانين. ولم يعد الصبيان الراغبون فى التتلمذ يلتحقون بأول ورشة يصادفونها، بل أصبحوا يقصدون معلما بعينه، كان يتلقى منهم عددا أكبر كلما كانت شهرته أوسع، والإقبال عليه أشد، بوصفه فنانًا. ذلك لأن هؤلاء الصبيان كانوا على الأقل أرخص مصدر للعمل، إن لم يكونوا أفضل مصدر، وأغلب الظن أن هذا، وليس طموح كبار الفنانين فى أن يعدوا معلمين أكفاء، هو السبب الرئيسى فى التوسع الذى طرأ منذ ذلك الحين على برامج التعليم الفنى.

ويبدأ برنامج التدريب، الذى كان لا يزال يسير على نهج تراث العصور الوسطى، بأنواع شتى من الأعمال الشاذة، كإعداد الألوان، وإصلاح الفرش، ووضع الطبقة الأولى من الألوان فى الصور، ثم يمتد إلى نقل التكوينات الفردية من المسودة إلى الإطار، وتنفيذ مختلف أجزاء الملابس والأجزاء الأقل أهمية فى الجسم، وينتهى بإنجاز أعمال كاملة من مجرد تخطيطات وتعليمات. وهكذا يتحول الصبى إلى مساعد مستقل إلى حد ما، وإن كان من الواجب التمييز بينه وبين التلميذ: إذ ليس جميع

مساعدى أستاذ معين تلاميذ لـه، كما أنـه ليس كـل التلاميذ يبقون مع معلمهم كمساعدين لـه. وكثيرًا ما يكون المساعد على نفس مستوى المعلم، ولكنه يكون أيضًا فـى كثير مـن الأحيان مجرد أداة لا شخصية فـى أيدى صاحب الورشة. نتيجة لاختلاف الطرق التى يمكن بها الجمع بين هذه الإمكانات، ولتعاون المعلم والمساعدين والتلاميذ فـى كثير مـن الأحيان، ظهر مزيج مـن الأساليب يصعب تحليله، بل ظهر فى بعض الأحيان توازن فعلى فى الفوارق الفردية، وشكل جماعى كان لتراث الصنعة الحرفية أهم تأثير حاسم فيه. أما تلك المسألة التى عودتنا إياها سير حياة فنانى عصر النهضة – سواء أكانت صحيحة أم باطلة – وأعنى بها أن الأستاذ يكف عـن التصوير لأن واحدًا مـن تلاميذه قد تفوق عليه (تشيمابوى Cimabue – جوتو، فيروكيو – ليوناردو؛ فرانشا – رافاييل) فإما أنها تمثل مرحلة متأخرة فـى التطور، كان فيها مجتمع الورشة الصغير قد سار بالفعل فى طريق الانحلال، وإما أن هناك بالضرورة تفسيرًا أكثر واقعية من ذلك الذى تقدمه الحكايات التى تروى عن الفنانين، كما هى الحال مثلاً فى حالة فيروكيو وليوناردو. فمن الجائز أن فيروكيو قد توقف عن التصوير واقتصر على تنفيذ أعمال تشكيلية بعد أن اقتنع بأنه يستطيع أن يعهد – وهو مطمئن البال – بأعمال التصوير التى يكلف بها مساعد مثل ليوناردو[1].

وقد ظل استوديو الفنان فـى أوائل عصر النهضة تسوده الروح الجماعية للتجمع الحرفى بين البنائين، ولورش الطوائف الحرفية، ولم يكن العمل الفنى قد أصبح بعد تعبيرًا عـن شخصية مستقلة، تؤكد فرديتها وتستقل عن كل المؤثرات الخارجية. وأول حالة نجد فيها فنانًا يؤكد أنه قام وحده، وعلى نحو مستقل، بتشكيل العمل الفنى كله مـن أول خط إلى آخره، ويعجز فيها عـن التعاون مع التلاميذ والمساعدين، هى حالة ميكلانجلو، الذى كان – فى هذه الناحية بدورها – أول الفنانين المحدثين. فحتى نهاية القرن الخامس عشر كان أداء الأعمال الفنية يتم فـى قوالب جماعية تمامًا[2]. وهكذا كانت تنشأ منظمات أشبه بالمصانع، تضم

---

(1) Kenneth Clark : Leonardo da Vinci, 1939, pp. 11 – 12 .

(2) قارن، بالنسبة إلى ما يلى :
M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, pp. 316 ff .

مساعدين وعمالاً عديدين، لمواجهة المهام الواسعة النطاق، ولاسيما أعمال النحت الكبرى. ففى الاستوديو الخاص بجيبرتى، كان يستخدم عدد من المساعدين وصل إلى عشرين، خلال العمل فى أبواب دار التعميد، وهى من أعظم المهام التى كلف بها فنان فى القرن الخامس عشر. كذلك فإن جيرلانداجو وبنتوريكيو Pinturicchio، من بين المصورين، كان لديهم مجموعة من المساعدين أثناء اشتغالهم فى أعمال الفريسك العظيمة التى قاموا بها. ولقد كانت ورشة جيرلانداجو، التى كان يعمل بها أساسًا إخوته وزوج أخته بوصفهم مساعدين دائمين، وكذلك استديوهات أسرتى بولاجولو ودلاروبيا della Robbia، من أعظم المؤسسات العائلية فى ذلك القرن. كما يوجد ملاك استوديوهات كانوا رجال أعمال أكثر منهم فنانين، ولم يكونوا عادة يقبلون طلبات إلا لكى يبحثوا لها عن مصور مناسب يتولى تنفيذها. ويبدو أن ايفانجليستا دابراديس Evangelista da Pradis فى ميلانو، كان واحدا من هؤلاء، إذ كان من بين من استخدمهم وقتًا ما، الفنان ليوناردو دافنشى. وإلى جانب أشكال العمل الجماعى هذه، التى هى أشبه ما تكون بالمؤسسات التجارية، نجد فى القرن الخامس عشر الشركة التى تجمع بين اثنين من الفنانين لا يزالان فى مقتبل عمرهما، ويديران ورشة مشتركة لأن كلاً منهما لا يملك نفقات مؤسسة مستقلة. ومن هذا القبيل تلك الشركات التى كانت تجمع بين دوناتللو وميكلوتسو Michelozzo، وبين فرابارتولوميو والبرتينللى، وبين أندريا دل سارتو وفرانشابيجيو Franciabigio. ففى كل هذه الحالات كانت لا تزال هناك أشكال من التنظيم الذى يعلو على الطابع الشخصى، تحول دون اتخاذ العمل الفنى طابعًا فرديًا متطرفًا. وكان الميل إلى الاندماج العقلى يتجلى فى الاتجاهين الأفقى والرأسى. فالشخصيات الممثلة لذلك العصر تكون سلسلة طويلة من الأسماء المتعاقبة المتصلة (كما هى الحال مثلاً فى تعاقب الأستاذ والتلميذ : فرا أنجليكو – بنوتسو جوتسولى- كوزيمو روسيللى – بييرو جى كوزيمو – أندريا دل سارتو – بونتورمو – برونتسينو) بحيث يبدو أن التطور الرئيسى هو تطور تراث متصل على نحو مطلق.

وأوضح ما يعبر عن روح الصنعة الحرفية التى تسود القرن الخامس عشر هو أن استوديوهات الفنانين كانت تأخذ فى كثير من الأحيان طلبات صغيرة ذات طابع تكنيكى بحت. ذلك لأن سجلات نيرى دى بيتشى تكشف لنا عن ذلك العدد

الهائل من السلع المصنوعة يدويًا، التى كانت تنتجها ورشة مصور عليه إقبال شديد، إذ كانت الورشة تنتج، إلى جانب الصور، دروعًا منقوشة، ورايات، ولافتات للحوانيت، وزخارف خشبية، وأشغال الحفر الخشبية الملونة، وزخارف لنساجى السجاد والمطرزين، وقطعًا زخرفية لمناسبات الأعياد، وأشياء كثيرة أخرى. ولقد ظل أنطونيو بولاجولو، حتى بعد أن أصبح مصورًا ونحاتًا مشهورًا، يدير ورشة صائغ، وكان فى مشغله يصنع، إلى جانب أعمال النحت والمصوغات، نماذج للمنسوجات المرسومة، ويضع تخطيطات لأعمال النحت. كذلك فإن فيروكيو كان، حتى وهو فى قمة شهرته، يصنع شتى أنواع الأوانى الخزفية والخشب المحفور المزخرف. كما أن دوناتللو صنع لراعيه مارتللى بدلة الحرب المشهورة، بل صنع له أيضًا مرآة فضية. وصنع لوكادلاروبيا قوالب خزفية للكنائس والبيوت الخاصة، كما رسم بوتيتشللى زخارف للتطريز، وكان سكوارشونى Squarcione يمتلك ورشة تطريز. وبطبيعة الحال ينبغى علينا أن نقوم بتمييز وفقًا لمرحلة التطور التاريخى ومكانة كل فنان على حدة، بحيث لا نتصور مثلاً أن جيرلانداجو وبوتيتشللى كانا يرسمان لافتات لمحلات خباز أو قصاب فى شارع قريب، إذ أن أمثال هذه الطلبات لم تكن تنفذ فى ورشهم على الإطلاق. ومن جهة أخرى فلم يكن الفنان يرى أن مما يحط من قدره أن يرسم رايات للطوائف الحرفية، أو صناديق زفاق وأطباقًا للعرائس. وهكذا كان بوتيتشللى، وفيليبينوليبى، وبييرو دى كوزيمو، يعملون بنشاط فى صناعة الصناديق المنقوشة فى فترة القرن الخامس عشر ذاته. ولم يبدأ التغيير الجذرى فى المعايير الشائع قبولها للعمل الفنى إلا فى عصر ميكلانجلو. فلم يعد فازارى Vasari يرى أن قبول الصناعات اليدوية البحتة يتمشى مع احترام الفنان لذاته. كما أن هذه المرحلة تعنى نهاية اعتماد الفنانين على الطوائف الحرفية. والواقع أن نتيجة مداولات طائفة المصورين الحرفية فى جنوا ضد المصور جوفانى باتستا بوجى G.B. Poggi الذى حكم عليه بعدم ممارسة فنه فى جنوا لأنه لم يمر ببرنامج التدريب المحدد البالغ مقداره سبع سنوات – هذه النتيجة كانت لها أهمية ذات دلالة خاصة. ذلك لأن عام ١٥٩٠، الذى حدثت فيه هذه القضية، والذى اتخذ فيه القرار

الحاسم، وأعني به أن لوائح الطوائف الحرفية ليست ملزمة للفنانين الذين يملكون حوانيت مفتوحة، قد شهد نهاية تطور بلغ حوالى مائتى عام[1].

كذلك كان فنانو أوائل عصر النهضة على قدم المساواة من الناحية الاقتصادية، مع الحرفيين من أفراد البورجوازية الصغيرة. صحيح أن حالتهم لم تكن فى عمومها ممتازة، غير أنها لم تكن أيضًا محفوفة بالخطر. فلم يكن هناك، حتى ذلك الحين، أى فنان يستطيع أن يحيا حياة السادة المنعمين، ولكن لم يكن هناك، من جهة أخرى، ما يمكن تسميته بالطبقة العاملة فى مجال الفن. صحيح أن المصورين كانوا يشكون على الدوام، فى إقراراتهم التى يقدمونها عن ضريبة الدخل، من ظروفهم المالية الصعبة، غير أن المؤكد أن هذه الوثائق لا يمكن أن تعد أوثق المصادر التاريخية. ولقد أكد مازاتشو أنه عاجز حتى عن دفع أجر الصبى الذى يساعده، ونحن نعلم بالفعل أنه مات فقيرًا مدينًا[2]. وذكر فازارى أن فيليوليبى لم يكن يستطيع أن يشترى لنفسه زوجًا من الجوارب، كما شكا باولو أوتشللو فى شيخوخته من أنه لا يملك شيئًا، ولم يعد يستطيع العمل، وكانت زوجته مريضة. وكان أحسن الفنانين حالاً هم الذين يشتغلون فى خدمة بلاط أو سيد يرعاهم. مثال ذلك أن فرا أنجليكو كان يتقاضى ١٥ دوكا شهريًا من هيئة الكنيسة فى وقت كان فيه من يحصل على ٣٠٠ دوكا سنويًا يستطيع أن يحيا حياة بذخ وترف فى فلورنسه، التى كانت نفقات المعيشة فيها أقل إلى حد ما[3]. ومما له دلالته أن الأسعار ظلت فى عمومها فى مستوى متوسط، وأن الفنانين المشاهير أنفسهم لم يكونوا يتقاضون أجورا أفضل بكثير مما يتلقاه الفنان المتوسط والصانع الماهر. ومن الجائز أن شخصيات مثل دوناتللو كانت تتقاضى أجورًا أعلى إلى حد ما، ولكن "الأسعار الخيالية" لم تكن قد عرفت بعد[4].

---

(1) A Dresdner, op. cit., p. 94 .

(2) Gaye : Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV – XVI, 1839- 40, I, p. 115.

(3) M. J. Jerrold : Italy in the Renaissance , 1927, p. 35 .

(4) H. Lerner – Lehmkuhl : Zur Struktur u. Gesch. Des florent. Kuslmarkstes im XV Jahrhundert, 1936, pp. 28 – 9 .

وقد تلقى جنتيلي دى فابريانو ١٥٠ فلورين عن لوحته "عبادة المجوس Adoration of the magi"، كما تقاضى بنوتسوجوتسولى ٦٠ فلورين لقاء قطعة فنية توضع على الهيكل، وفيليبوليبى ٤٠ فلورين عن لوحة للعذراء، ولكن بوتيتشللى كان قد تلقى ٧٥ فلورين عن لوحته فى نفس الموضوع[1]. وكان جيبرتى يتقاضى مرتبًا ثابتًا مقداره ٢٠٠ فلورين عندما كان يشتغل فى أبواب هيكل التعميد، على حين أن مستشار المجلس التنفيذى (Signoria) كان يتقاضى ٦٠٠ فلورين، يتعين عليه أن يدفع منها أجر أربعة كتبة أيضًا. وفى الفترة ذاتها كان الناسخ الجيد للمخطوطات يتقاضى ٣٠ فلورين بالإضافة إلى الإقامة الكاملة. وعلى ذلك فليس من الدقة القول أن أجور الفنانين كانت سيئة، وإن كانوا قد ظلوا بعيدين كل البعد عن مستوى مشاهير الأدباء وأساتذة الجامعات، الذين كانوا فى أحيان كثيرة يتقاضون ما بين ٥٠٠ و ٢٠٠٠ فلورين سنويًا[2]. ولقد كانت سوق الفن بأسرها لا تزال تتحرك فى حدود ضيقة نسبيًا، وكان على الفنانين أن يطلبوا دفعات "تحت الحساب" أثناء العمل، بل أن الشخص الذى يستخدمهم كان يضطر فى كثير من الأحيان إلى دفع أجور المواد المستخدمة بالتقسيط[3]. كما كان على الأمراء أن يكافحوا ضد نقص الأموال الجاهزة، وقد شكا ليوناردو مرارًا إلى راعيه لودوفيكو مورو من عدم تقاضيه أجره[4]. والواقع أن تقاضى الفنانين أجورًا منتظمة من مستخدميهم كان من الظواهر المعبرة بحق عن اتخاذ العمل الفنى طابع الصنعة اليدوية. أما فى حالة المهام الفنية الأوسع نطاقًا، فإن صاحب العمل كان يتحمل جميع المصروفات النقدية — أى نفقات المواد، والأجور، وفى كثير من الأحيان نفقات المعيشة والسكن للمساعدين والصبيان — وكان الفنان ذاته يتلقى أجره حسب الوقت الذى يقضيه فى العمل. وقد ظل العمل بالأجر هو القاعدة العامة فى التصوير حتى نهاية القرن الخامس عشر.

---

(1) Ibid., pp. 38 – 9 .

(2) Ibid., p. 50 .

(3) M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, p. 355.

(4) R. Saitschick, op. cit., p. 199.

ولم تصبح هذه الطريقة فى الدفع مقتصرة على المهام التى يقوم بها الصناع وحدهم، كالترميم والنسخ، إلا فيما بعد[1].

على أن انفصال مهنة الفن عن الصنعة اليدوية البحتة أدى إلى تغير تدريجى فى جميع الشروط المنصوص عليها فى عقود العمل. ففى عقد وقع مع جيرلانداجو، مؤرخ فى ١٤٨٥، كان لا يزال هناك نص يتعلق بسعر الألوان التى ستستخدم، ولكن عقدًا آخر مع فيليبنو ليبى، مؤرخًا فى ١٤٨٧، كان ينص على أن يتحمل الفنان نفقات المواد، كما عقد اتفاق مماثل مع ميكلانجلو فى عام ١٤٩٨. وبطبيعة الحال، فإن من المستحيل وضع خط فاصل مطلق فى هذا الصدد، غير أن التغير قد حدث، على أية حال، قرب نهاية القرن، وكان بدوره مرتبطًا ارتباطًا واضحًا كل الوضوح بشخص ميكلانجلو. ولقد كان العرف الشائع فى القرن الخامس عشر هو أن يشترط على الفنان تقديم ضامن لمراعاة الالتزام بالعقد، أما فى حالة ميكلانجلو فكان هذا الضمان إجراء شكليًا بحتًا. وهكذا حدث فى إحدى الحالات أن قام كاتب العقد ذاته بمهمة الضمان لكلا الطرفين[2]. أما الإلزامات الأخرى التى تقيد الفنان فإن النصوص التى تحددها فى العقود أخذت تزداد مرونة وتحررا. ففى عقد يرجع تاريخه إلى عام ١٥٣٤ تركت لسباستيانودل بيومبو Sebastinano del Piombo حرية اختيار أى موضوع يشاء فى رسم لوحة معينة، بشرط واحد هو ألا تكون صورة قديس. وفى عام ١٥٣١ طلب نفس الشخص الذى يجمع الأعمال الفنية من ميكلانجلو أن يصنع له عملاً ما، وترك للفنان كل الحرية فى أن يقرر إن كان ذلك تصويرًا أم قطعة من النحت.

ولقد كان مركز الفنانين فى إيطاليا خلال عصر النهضة أفضل منذ البداية منه فى البلدان الأخرى. ولا يرجع ذلك إلى أن حياة المدن كانت قد اتخذت فيها أشكالاً أكثر تطورًا – إذ أن البيئة البورجوازية فى ذاتها لم تكن تتيح لهم فرصًا أفضل مما تتيحها للصانع الحرفى العادى – بقدر ما يرجع إلى أن الأمراء والطغاة

---

(1) Paul Drey : Die wirtschaftlichen der Malkunst, 1910, p. 46 .

(2) Ibid., pp. 20 – 1 .

الإيطاليين كانوا أقدر على تقدير مواهب الفنانين من الحكام الأجانب. والواقع أن تزايد استقلال الفنانين الإيطاليين عن الطوائف الحرفية، وهو الاستقلال الذى يبنى عليه مركزهم المميز، كان يرجع قبل كل شىء إلى استخدامهم باستمرار فى بلاط القصور. ففى شمال أوروبا كان الفنان مرتبطًا بمدينة واحدة، أما فى إيطاليا فكان الفنان ينتقل فى كثير من الأحيان من بلاط إلى بلاط، ومن مدينة إلى مدينة، وأدت حياة الترحال هذه ذاتها إلى قدر من التخفيف فى لوائح الطوائف الحرفية، التى تبنى على الظروف المحلية ولا يمكن تنفيذها إلا فى الحدود المحلية. ونظرًا إلى أن الأمراء كانوا حريصين على أن يجتذبوا إلى قصورهم، ليس فقط كبار الأساتذة البارعين، بل أيضًا فنانين معينيين كانوا فى كثير من الأحيان ينتمون إلى جهة أخرى، فقد وجب تحرير هؤلاء الأخرين من قيود لوائح الطوائف الحرفية. ولم يكن من الممكن إرغامهم على اتباع اللوائح المحلية للصنعة فى أدائهم لمهامهم، أو على طلب تصريح للعمل من الفرع المحلى للطائفة الحرفية، أو التقيد بعدد معين من المساعدين والصبيان لا يسمح لهم باستخدام غيرهم. وبعد أن كانوا ينجزون عملاً كلفهم به شخص معين، كانوا ينتقلون مع مساعديهم للاشتغال لدى شخص آخر يتولى رعايتهم، ويتمتعون عنده أيضًا بنفس الحقوق الاستثنائية. وهكذا كان مصورو البلاط الرحالة هؤلاء بمنأى عن سلطة الطوائف الحرفية منذ البداية. غير أن الامتيازات التى كان الفنانون يتمتعون بها فى القصور كان لابد أن تؤثر فى الطريقة التى يعاملون بها فى المدن، لاسيما وأن نفس الفنانين كانوا فى كثير من الأحيان يشتغلون فى المكانين معًا، وكان على المدن أن تعمل على مواجهة منافسة القصور إذا شاءت أن تجتذب أفضل الفنانين. وعلى ذلك فإن تحرر الفنانين من الطوائف الحرفية لم يكن نتيجة ارتفاع مستوى احترامهم لأنفسهم أو اعتراف الآخرين بحقهم فى أن يعاملوا على قدم المساواة مع الشعراء والعلماء، وإنما كان نتيجة الحاجة إلى خدماتهم وضرورة التنافس عليها. أما احترامهم لأنفسهم فلم يكن إلا تعبيرًا عن قيمتهم فى السوق.

وكان أول مظهر من مظاهر ارتقاء مكانة الفنانين الاجتماعية هو الأجور التى يتلقونها. ففى الربع الأخير من القرن الخامس عشر بدأت تدفع فى فلورنسه أجور

مـرتفعة نسـبيًا عن صور "الفرسك". وفي عام ١٤٨٥ وافق جوفاني تورنابوني على أن يدفـع لجيرلانداجـو قـدره ١١٠٠ فلوريـن لكـي يرسـم هـيكل العائلة في سانتا ماريا نوفلا. كما تلقى فيليبينو ليبى عن رسومه الحائطية في "سانتا ماريا منيرفا" في روما مبلغ ٢٠٠٠ دوكا ذهبية، وهو مبلغ يساوى على وجه التقريب نفس العدد بالفلورين. وتلقـى مـيكانجلو مـبلغ ٣٠٠٠ دوكا عن سورة في سقف الكنيسة الستينية[١]. وقرب نهايـة القـرن، كـان هناك عدد غير قليل من الفنانين يتمتعون بمركز مالى طيب، بل أن فيليبيـنو ليـبى جمـع ثـروة كـبيرة. وكـان بيروجينو يملك بيوتا، وبندتو داماجانو يملـك ضيعة. وكان ليوناردو يتقاضى مرتبًا سنويًا مقداره ٢٠٠٠ دوكا في ميلانو، كما كـان يتقاضـى فـى فرنسـا ٣٥,٠٠٠ فرنك سنويًا[٢]. وكان أساطين الفن المشهورون في القـرن السـادس عشـر، ولاسـيما رافايـيل وتيسيان، يستمتعون بدخل كبير، ويحيون حـياة سـادة عظـام. وصحيح أن طريقة حياة ميكلانجلو كانت متواضعة ظاهريًا، غير أن دخلـه بـدوره كان مرتفعًا، وعندما رفض أن يتقاضى أجرًا عن عمله في كاتدرائية القديـس بطـرس، كان قد أصبح بالفعل رجلا ثريًا. وبالإضافة إلى الطلب المتزايد على الأعمـال الفنـية، والارتفـاع العـام فـى الأسـعار، فإن ازدياد أهمية السلطات الكنسية الـبابوية فـى سـوق الفـن قرب مطلع القرن الجديد، ودخولها في هذه السوق منافسًا خطـيرًا لـلجمهور الفلورنسـى المهتم بالفن، كان عاملاً من أهم العوامل التى أثرت في اتجـاه أجـور الفـنانين إلى الارتفاع. فقد أخذت مجموعة كاملة من الفنانين تنتقل من فلورنسـه إلى رومـا العظـيمة. وبطبـيعة الحـال فـإن أولئك الذين ظلوا في فلورنسه قد انـتفعوا مـن العروض المرتفعة للبلاط البابوى — أو على الأصح فإن الذين انتفعوا بحق هم الفنانون الأعظم شهرة، أى أولئك الذين ينبغى بذل جهد من أجل الاحتفاظ بهم. أمـا الأسـعار الـتى كانت تدفع للآخرين فكانت أقل بكثير من الأجور التى تدفع في أفضـل سـوق، وهكـذا بدأت تظهر لأول مرة فوارق حقيقية في المدفوعات التى تعطى للفنانين[٣].

---

(١) H. Lerner – Lehmkuhl, op. cit., p. 34 .

(٢) R. Saitschick, op. cit., p. 197 .

(٣) H. Lerner – Lehmkuhl, op. cit., p. 54 .

ولقد عزا البعض تحرر المصورين والنحاتين من أغلال الطوائف الحرفية وارتفاعهم من مستوى الصناع الحرفيين إلى مستوى الشعراء والعلماء — عزا البعض ذلك إلى تحالفهم مع أدباء النزعة الإنسانية. ومن جهة أخرى فسر تأييد أدباء النزعة الإنسانية لهم بأن عشاق الفن والأدب هؤلاء كانوا ينظرون إلى الآثار الأدبية والفنية للعصر القديم على أنها تكون وحدة لا تنفصم، وكانوا مقتنعين بأن مكانة الشعراء كانت مساوية لمكانة الفنانين في العصر القديم[1]. بل أنهم لم يكونوا في واقع الأمر ليتصورون أن يصدر المعاصرون للأعمال الفنية القديمة حكمًا مختلفًا على مبدعي هذه الأعمال، إذ كانوا هم أنفسهم ينظرون إليها بنفس نظره التبجيل التي ينظرون بها إلى الأعمال الشعرية، لأن النوعين معًا يرجعان في نظرهم إلى أصل واحد. وقد جعلوا عصرهم — بل وكل العصور اللاحقة حتى القرن التاسع عشر— يؤمن بأن الفنان، الذى لم يكن في أعين العصور القديمة أكثر من مجرد صانع آلى، يشترك مع الشاعر في شرف النعمة الإلهية. وليس من شك في أن أدباء النزعة الإنسانية قد أفادوا فناني عصر النهضة فائدة كبرى في سعى هؤلاء الأخيرين إلى التحرر، وقدموا إليهم الأسلحة التى يدعمون بها حقوقهم في وجه الطوائف الحرفية، وكذلك في مقاومة العناصر الموجودة بين صفوفهم، والتى كانت ذات نزعة محافظة، وكان مستواها الفنى أحط، وبالتالى كان تعرضها للخطر أعظم. ومع ذلك فإن حماية الأدباء لم تكن هى سبب ارتفاع المكانة الاجتماعية للفنان، بل كانت هى ذاتها مظهرًا لتطور كان له سبب آخر. أما هذا السبب فهو أن ظهور الهيئات المحلية والأمارات الجديدة من جهة، ونمو المدن وثراءها من جهة أخرى، قد أدى إلى تضييق الشقة بين العرض والطلب في سوق الفن، بحيث بدأ يتحقق توازن كامل بين الاثنين. ومن الحقائق المعروفة أن حركة الطوائف الحرفية بأسرها يرجع أصلها إلى محاولة تضييق الشقة على هذا النحو لصالح المنتجين. ولم تكن سلطات الطوائف الحرفية تتغاضى عن مخالفة لوائحها إلا عندما كان يختفى خطر النقض في العمل. فلم يكن الفنانون يدينون بتحررهم للنوايا الطيبة لأدباء النزعة الإنسانية، بل لأن هذا الخطر قد أخذ يقل أهمية بالتدريج. كذلك كان الفنانون يلتمسون صداقة هؤلاء

[1] A. Dresdner, op. cit., pp. 77 – 9 .

الأدباء، لا من أجل التغلب على مقاومة الطوائف الحرفية، بل لتبرير المركز الاقتصادى الذى كانوا قد اكتسبوه من قبل فى أعين الطبقة العليا التى تصطبغ عقليتها بالنزعة الإنسانية، ولكى يستعينوا بمعلوماتهم العلمية التى كانوا يحتاجون إليها فى صياغتهم لموضوعات أسطورية وتاريخية يمكن أن تلقى رواجًا فى السوق. فأدباء النزعة الإنسانية كانوا فى نظر الفنانين هم الذين يضمنون لهم مكانة عقلية. كما أن أدباء النزعة الإنسانية ذاتهم كانوا يدركون قيمة الفن بوصفه وسيلة للدعاية للأفكار التى يتركز عليها امتيازهم العقلى. وكانت هذه العلاقة المتبادلة هى التى أدت إلى ظهور مفهوم وحدة الفنون لأول مرة، وهو مفهوم نأخذه نحن قضية مسلمًا بها، ولكنه لم يكن معروفًا قبل عصر النهضة. فلم يكن أفلاطون هو الوحيد الذى أجرى تمييزًا أساسيًا بين الفنون البصرية والشعر، بل أنه حتى فى السنوات المتأخرة للعصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى، لم يخطر ببال أحد أن يفترض وجود أية علاقة بين الفن والشعور أوثق من العلاقة الموجودة بين العلم والشعراء أو بين الفلسفة والفن.

ولقد كانت المؤلفات المكتوبة عن الفن فى العصور الوسطى تقتصر على كتب الإرشاد والتعليم. ولم تكن هذه الموجزات العملية تضع أى حد فاصل بين الفن والصنعة العملية. وحتى تلك الدراسة الشاملة التى كتبها تشينينو تشينينى Cennino Cennini عن التصوير ظلت خاضعة لآراء الطوائف الحرفية، ومبنية على مفهوم إتقان الصنعة عند هذه الطوائف. فقد كان يدعو الفنانين إلى أن يكونوا مجتهدين، مطيعين، مثابرين، ورأى أن "محاكاة" النماذج هى الطريق الأكيد إلى إتقان الصنعة الفنية. وكان هذا كله يتمشى مع الاتجاهات التقليدية القديمة فى العصور الوسطى. أما الاستعاضة عن محاكاة كبار الفنانين بدراسة الطبيعة فقد تحققت نظريًا للمرة الأولى على يد ليوناردو دافنشى، ولكنه لم يكن يعبر إلا عن انتصار نزعة مطابقة الطبيعة والعقلانية على التراث، وهو الانتصار الذى كان قد تحقق فى الميدان العملى منذ عهد بعيد. وتدل نظريته فى الفن، التى تتركز على دراسة الطبيعة، على أنه قد حدث خلال ذلك تغير كامل فى العلاقة بين الأستاذ والتلميذ. والواقع أنه كان لابد أن يبدأ تحرر الفن من روح الصنعة الحرفية الخالصة

بإدخـال تغـيير على نظام التتلمذ، وإلغاء احتكار الطوائف الحرفية للتعليم. فطالما أن حـق الممارسـة الاحترافـية للفـن كـان مقـيدًا بالتتـلمذ عـلى أستاذ من أساتذة الطائفة الحرفـية، كـان من المستحيل التخلص من تأثير الطوائف، ومن سيطرة تراث الصنعة الحرفـية[1]. وكـان لابـد أن ينـتقل تعلـيم الجـيل الناشـىء فـى الفـن مـن الورشة إلى المدرسـة، وأن يحـل التعلـيم الـنظرى، جزئـيًا، محـل التعلـيم العمـلى، لكـى تـزاح العقـبات الـتى كـان الـنظام القديم يضعها فى وجه المواهب الجديدة. وبطبيعة الحال فـإن الـنظام الجديد أخذ يخلق بالتدريج روابط جديدة وعقبات جـديدة. فهذه العملية قـد بـدأ بحلـول المـثل الأعـلى للطبـيعة محـل سـلطة كـبار الفـنانين، وانتهت بتلك المجموعـة المحـددة من النظريات، التى يمثلها التعليم الأكاديمى، والتى تحل فيها محـل الـنماذج القديمـة المرفوضـة مـثل علـيا جديدة لا تقل عن هذه النماذج تحددًا، ولكـنها أصـبحت منذ ذلك الوقت تبنى على أساس علمى. ولنذكر فى هذا الصدد أن المـنهج العـلمى فـى تعلـيم الفـن قـد بـدأ فـى الـورش الفنية ذاتها. فمنذ أوائل القرن الخـامس عشـر نجـد الصبيان فى الورش يلقنون مبادىء الهندسـة والمنظور والتشريح، بالإضـافة إلى التعلـيم العمـلى، ويدربـون على الرسم من الحياة ومن نماذج على هيئة دمـى. وكـان الأسـاتذة يـنظمون بـرامج فى ورشهم، وأدى هذا النظام، من جهـة، إلى ظهـور الأكاديمـيات الخاصـة الـتى كانت تجمع بين التعليم العملى والنظرى[2]، كما أدى مـن جهـة أخـرى إلى ظهور الأكاديميات العامة التى ألغى فيها تراث العلاقات الاجتماعـية والصـنعة الحرفية السائد فى الورش القديمة، وحلت محله علاقة ذهنية محضـة بـين المعـلم والتلمـيذ. وظلت الدراسـة فى الورش والأكاديميات الخاصة قائمة طـوال القـرن السـادس عشـر، ولكـنها أخـذت تفقـد بالـتدريج تأثيرهـا فـى تكويـن الأسلوب.

ولقـد بدأ المفهوم العلمى للفن، الذى يكون أساس الدراسة فى الأكاديميات، عـند لـيون باتسـتا الـبرتى. فهـو أول مـن عـبر عن الفكرة القائلة أن الرياضيات هى

---

(1) Ibid., p. 95 .

(2) Joseph Meder : Die Handzeichnung, Ihre Technik und Entwicklung, 1919, p. 214.

الأساس المشترك بين الفن والعلوم، ما دامت كل من نظرية النسب ونظرية المنظور مباحث رياضية. كذلك فإنه أول من عبر بوضوح عن تلك الوحدة بين الصانع التكنيكي التجريبي والفنان الفاحص المدقق، وهي الوحدة التي كانت قد تحققت من قبل عمليا عند مازاتشو Masaccio وأوتشللو Uccello [1]. ذلك لأن كلا منهما يحاول أن يفهم العالم تجريبيًا وأن يستخلص قوانين عقلية من هذه الخبرة بالعالم، وكلاهما يسعى إلى معرفة الطبيعة والتحكم فيها، وكل منهما يتميز – بفضل نشاطه الخلاق، الذى هو فعل إيجابى Poiein بالمعنى الصحيح – عن المعلم الجامعى الذى يقتصر على التأمل الخالص، ويلتزم حدود معلوماته العلمية. ولكن إذا كان التكنيكي والعالم الطبيعي قد أصبح من حقهما الآن أن يعدا مثقفين عقليين، نظرا إلى معرفتها الرياضية، فإن الفنان، الذى يكون فى كثير من الأحيان هو والتكنيكي والعالم شخصا واحدا، يحق له بالفعل أن يتميز عن الصانع الحرفى، وأن يطالب بالنظر إلى الوسيلة التى يعبر فيها عن نفسه على أنها واحدة من "الفنون الحرة".

ولم يضف ليوناردو أية فكرة أساسية جديدة إلى أقوال ألبرتى، التى ارتفع الفن فيها إلى مرتبة العلم، ووضع الفنان على نفس مستوى أديب النزعة الإنسانية، وكل ما فعله هو أنه أكد آراء سلفه. فهو يذهب إلى أن التصوير هو من جهة نوع من العلم الطبيعي الدقيق، وهو من جهة أخرى يسمو على العلوم، لأن هذه "مصنوعة" أى أنها لا شخصية – على حين أن الفن مطبوع ، يرتبط بالفرد وقدراته الفطرية[2]. وهكذا فإن ليوناردو يرى أن ما يبرر أحقية التصوير بأن يعد واحدًا من "الفنون الحرة"، ليس معرفة الفنان الرياضية فحسب، بل أيضًا موهبته التى تعادل فى رأى ليوناردو العبقرية الشعرية. وقد عاد إلى الأذهان من جديد تلك الكلمة المنسوبة إلى سيمونيدس، والتى يوصف فيها التصوير بأنه "شعر صامت" والشعر بأنه "تصوير ناطق"، فكان على هذا النحو هو نقطة بداية ذلك الخلاف الطويل حول ترتيب الفنون من حيث الأفضلية، وهو الخلاف الذى أسهم فيه "لسنج Lessing" فيما بعد. ويعتقد ليوناردو إنه إذا ما عد صمت التصوير وبكمه نقصًا، فمن الممكن على

---

[1] Leonardo Olschki : Gesch. Der neuprachlichen wiss. Lit., I, 1919, pp. 107 – 8.

[2] A. Dresdner, op. cit., p. 72.

نفس النحو أن يتحدث المرء عن عمى الشعر[1]. ولو كان هناك فنان أوثق منه صلة بأدباء النزعة الإنسانية لما جرؤ على التفوه بتصريح ينطوى على مثل هذه الهرطقة.

ونستطيع أن نلاحظ، حتى لدى الشخصيات الأولى التى مهدت الطريق للنزعة الإنسانية، تقديرًا أرفع لقيمة التصوير، ارتفع فوق مستوى وجهة النظر السائدة فى العصور الوسطى، التى كانت تجعل منه ذا طبيعة مشابهة لطبيعة أى عمل يدوى آخر. فقد خلد دانتى ذكرى الفنانين تشيمابوى Cimabue وجوتو (المطهر، ١١، ٩٤/٩٦) وقارنهما بشاعرين مثل جويدو جوينيتشلى Guido Giunicelli وجويدو كافالكانتى G. Cavalcanti . كما امتدح بترارك، فى مقطوعاته الشعرية (Sonnets) ، المصور سيمونى مارتينى، وأشار فيليبو فيلانى، فى معرض امتداحه لفلورنسه، إلى عدة فنانين من بين مشاهير الرجال فى المدينة. وتنطوى القصص القصيرة (novelle) لعصر النهضة الإيطالى — ولاسيما قصص بوكاشيو وزاكتى Sacchetti — على عدد هائل من نوادر الفنانين. وعلى الرغم من أن الفن ذاته كان يقوم فى هذه القصص بدور ضئيل جدًا، فإن مما له دلالته أن رواة القصص أبدوا من الاهتمام بالفنانين لذاتهم ما جعلهم يرفعونهم فوق مستوى الحياة المجهولة للصانع العادى، ويعاملونهم بوصفهم شخصيات فردية. ولقد شهد النصف الأول من القرن الخامس عشر بالفعل بداية ظهور سيرة حياة الفنان، التى كانت نتاجًا مميزًا بحق لعصر النهضة الإيطالى. وكان برونللسكى أول فنان جعل أحد معاصريه يكتب تاريخ حياته ، وهو امتياز كان من قبل وقفًا على الأمراء والأبطال والقديسين. كما كتب جيبرتى أول سيرة ذاتية نعرفها لفنان. وقد شيدت البلدية، تكريمًا لبرونللسكى، نصبًا تذكاريًا فى الكاتدرائية، وأبدى لورنتسو رغبة فى أن تنقل رفات فيليبو ليبى إلى مسقط رأسه من سبوليتو وتدفن بما تستحقه من مظاهر التكريم. ولكن، كان الرد عليه هو إبداء الأسف لأن بلدة سبوليتو أفقر فى عظماء الرجال بكثير من فلورنسه، ومن ثم فلا يمكن تلبية رغبته. كل ذلك كان تعبيرًا عن تحول مؤكد فى الاهتمام، من أعمال الفنان إلى شخصيته. فقد بدأ الناس يشعرون عن

---

[1] J. P. Richter : The Literary Work of Leonardo da Vinci, 1883. I, No. 654 .

وعـي بـالقدرة الخلاقـة بمعـناها الحديـث، وأخـذت تظهر دلائل متزايدة على زيادة احـترام الفـنان لذاتـه. وقـد بقيت لدينا توقيعات لجميع المصورين الهامين فى القرن الخـامس عشـر تقريـبًا، وأعـرب فيلاريـتى Filarete بالفعل عن الرغبة فى أن يقوم جمـيع الفنانين بتوقيع أعمالهم. ولكن الأمر الذى كان أبلغ دلالة من هذه العادة، هو أن معظـم هـؤلاء المصورين قد خلفوا صورا شخصية ذاتية، على الرغم من أنها ليست فـى كـل الأحـوال صـورا مكـتملة مكتفـية بذاتها. إذ كان الفنانون يصورون أنفسهم، ومعهـم فـى بعـض الأحـيان أسـرتهم، وكذلـك بعـض المـارة، إلى جانـب المؤسسـين والـراعين، والعـذراء وقديسـيها. وهكـذا يصـور جيرلانداجـو على أحد حوائط كنيسة سـانتا ماريـا نوفـلا أقاربه أمام مؤسس الكنيسة وزوجته، بل أن مدينة بيروجا كلفت بيروجيـنو بأن يضع صورته الشخصية إلى جانب صور الفرسك فى السوق (الكامبيو). ومنحـت جمهوريـة البندقية عضوية مجلس الأعيان لجنتيلى دافبريانو، كما انتخبت مديـنة بولونـيا فرانشسـكو فرانشـا فـى وظـيفة "حـامل الـراية Gonfaloniere"، وخلعت فلورنسه على ميكلوتسو لقبًا رفيعًا هو "عضو المجلس"[1].

ومـن أبلـغ الدلائـل عـلى هـذا الوعـى الذاتـى الجديد لدى الفنانين، وتغير موقفهـم مـن عمـلهم، أنهم بدأوا يتحررون من الطلبات المباشرة، ولم يعودوا من جهـة يـنفذون طلباتهم بنفس الدقة القديمة، كما كانوا، من جهـة أخرى، يخلقون فى كثير مـن الأحـيان أعمـالاً فنية من تلقاء أنفسهم، دون أى تكليف خارجي. فقد عرف عن فيليبوليـبى أنـه لم يكـن يلـتزم دائمًـا بذلـك المعـدل المسـتمر المـتجانس الذى كان هو القـاعدة العامة فى أعمال الحرف اليدوية، وأنه كان يترك بعض الطلبات جانبًا وقتًا مـا، لكـى يـتفرغ لطلـبات أخرى كان أكثر تحمسًا لها فى تلك اللحظة. وبعد عصره أصبحنا نصادف هذه الطريقة الهوائية فى الإنتاج بصورة تزداد تكرارًا[2]، ويتمثل فى بيروجيـنو، مـنذ ذلـك العهـد المبكر، نمط "النجم star" المدلل الذى يعامل من يعمل لحسـابهم معاملـة سـيئة بحـق، فهـو لا يكمـل العمل الذى شرع فيه، لا فى "القصر

---

(1) R. Saltschick, op. cit., pp. 185 – 6 .

(2) قارن وصف باندللو Bandello لطريقة ليوناردو المتقطعة فى العمل فى لوحة "العشاء الربانى"، وهو الوصف الذى اقتبسه "كينيث كلاك" (المرجع المشار إليه من قبل، ص٩٢ – ٣).

القديم Palazzo Vecchio ولا فى قصر الدوق فى البندقية، وهو يحمل أورفيتو Orvieto على انتظار الصورة الموعودة فى كنيسة العذراء فى الكاتدرائية مدة تبلغ من الطول حدًا تضطر معه البلدية إلى أن تعهد أن "سينيوريللى" بتنفيذ العمل. ولا شك أن تطور حياة ليوناردو كفيل بأن يكشف لنا على أوضح نحو ممكن عن الارتقاء التدريجى لمكانة الفنان. فقد كان ليوناردو يلقى تقديرًا دون شك فى فلورنسه، ولكن عمله لم يكن مزدهرًا فيها، ثم أصبح مصور البلاط المدلل عند لود وفيكو مورو، والمهندس الحربى الأول عند تشيزارى بورجا، بينما ختم حياته صفيًا لملك فرنسا وصديقًا حميمًا له. ولقد حدث التغير الأساسى عند مطلع القرن السادس عشر. فمنذ ذلك الحين لم يعد الفنانون الكبار صنائع للسادة الذين يرعونهم، بل أصبحوا هم أنفسهم سادة كبارا. ويروى فازارى أن رافاييل قد عاش حياة سيد عظيم، لا حياة مصور، وأنه كان يسكن قصرًا خاصا به فى روما، ويخالط الأمراء والكردينالات بوصفه ندا لهم، وكان بالداسارى Baldassare ، وكاستليونى، وأجوستينو شيجى أصدقاء له، وتزوج من ابنة أخت الكردينال بيبينا Bibbiena . بل إن ارتقاء تيسيان فى السلم الاجتماعى كان أعظم. ذلك لأن شهرته بوصفه أعظم فنانى عصره، وطريقته فى الحياة، ومرتبته، وألقابه، كل هذه العوامل قد رفعته إلى مصاف أرفع الأوساط فى المجتمع. وقد منحه الامبراطور شارل آلخامس لقب كونت فى القصر البابوى، وعضو فى البلاط الامبراطورى، وجعله فارسا للمهماز الذهبى (Golden Spur) ، ومنحه مجموعة كاملة من الامتيازات، فضلاً عن لقب وراثى من ألقاب النبلاء. وكان الحكام يبذلون جهودًا كبيرة – لم تكن تقابل فى كثير من الأحيان بالنجاح – لكى يجعلوه يرسم صورهم، وكان دخله، كما ذكر أرتينو، فى مستوى دخل الأمراء، وكان الامبراطور يخلع عليه هدايا نفيسة فى كل مرة يرسم فيها صورته، كما تلقت ابنته لافينيا مهرا ضخمًا، وقام الملك هنرى الثالث بزيارة شخصية له فى شيخوخته، وعندما راح ضحية الطاعون فى عام ١٥٧٦، دفن فى كنيسة "فرارى Frari" بأعظم مظاهر التكريم التى تستطيع الجمهورية تقديمها، على الرغم من وجود حظر تام، كان يراعى فى كل الحالات الأخرى بدقة، على دفن ضحايا الطاعون فى كنيسة. وأخيرًا، فقد ارتفع ميكلانجو إلى آفاق لم يسبق لها

نظير. فقد كان علو مكانته من الوضوح بحيث كان يستطيع أن يزهد فى كل مظاهر التكريم والألقاب والامتيازات الرسمية. وكان يترفع على صداقة الأمراء والبابوات، إذ كانت لديه الجرأة على أن يكون خصمًا لهم. فهو لم يكن يحمل لقب كونت، ولا كان مستشارًا للدولة، ولا مشرفًا بابويًا، ولكنه كان يسمى "بالإلهى". ولم يكن يرغب فى أن يوصف فى الرسائل الموجهة إليه بأنه مصور أو نحات، بل كان يقول أنه ميكلانجلوبوناروتى، لا أكثر ولا أقل، وكان يريد أن يتخذ من النبلاء الشبان تلاميذ له. ومن الواجب ألا تعزى هذه الرغبة، فى حالته، إلى الغطرسة والكبرياء فحسب، بل أنه كان يرى أنه يصور "بالمخ col cervello لا "باليد colla mano"، وكان خير ما يتمناه هو أن يبعث الروح فى الأشكال من كتلة الرخام بسحر بصيرته فحسب. وهذا أمر يتجاوز نطاق الكبرياء الفطرية لدى الفنان، ويفوق شعوره بالسمو على الصانع الحرفى، والعامل الآلى البحت، الإنسان المادى الحريص على الكسب، بل إن هذا فى واقع الأمر دليل على خوفه من الاحتكاك بالواقع المعتاد. فهو أول مثل للفنان الحديث، المنعزل، الذى يحركه مس من عالم الجن — أعنى أول من تستحوذ عليه فكرته استحواذًا تامًا، ولا وجود لشىء فى نظره ما خلا فكرته — وأول من يشعر بإحساس عميق بالمسئولية نحو مواهبه، ويرى فى عبقريته الفنية قدرة عليا تفوق قدرات البشر. وهنا يصل الفنان إلى قدر من السيادة المطلقة تتضاءل معه كل المفاهيم السابقة للحرية الفنية. وهنا يتحقق التحرر الكامل للفنان لأول مرة، ويصبح لأول مرة تلك العبقرية التى اعتدنا أن نعرفه عليها منذ عصر النهضة. وهكذا تم التحول النهائى، ولم تعد أعمال الفنان، وإنما شخصيته، هى موضوع التبجيل، وهى ما يسعى إليه الناس. وأصبحت الدنيا، التى كان الفنان يأخذ على عاتقه الإشادة بمجدها، هى التى تشيد بمجده، وأصبحت العبادة التى كان أداة لها، تتخذ منه هو ذاته موضوعًا لها، وانتقلت حالة الفضل الإلهى من سادته ورعاته إليه هو ذاته. ولقد كان يوجد بالفعل فى كل العصور نوع من تبادل المديح بين البطل والفنان الذى يشيد بمجده، وبين الراعى والفنان[1]. وكلما ازدادت شهرة المادح، كانت قيمة المجد الذى يشيد به أعظم. غير أن هذه العلاقة أصبحت

---

[1] Edgar Zilsel : Die Entehung des Geniebegriffes, 1926, p. 109.

الآن مـن التسامي بحيث أن الراعي كان يمتدح في نفس عملية امتداحه للفنان، ولذا أصبح يشيد بالفنان بدلاً من أن يشيد به الفنان. فقد انحنى شارل الخامس ليلتقط الفرشاة التي سقطت من تيسيان، وكان يعتقد أن من الطبيعي تمامًا أن يقوم امبراطور بخدمة فنان كبير مثل تيسيان. وهكذا اكتملت أسطورة الفنان. ولا جدال في أنه ظل هناك عصر من التلاعب والمداعبة في الموضوع: إذ كان يسمح للفنان بأن يسبح في الضوء حتى يستطيع راعيه أن يلمع في انعكاسه. ولكن هل سيختفي بعد ذلك في أي وقت تبادل التقدير والمديح، والتقويم والمكافأة المتبادلة لقاء الخدمات، والرعاية المتبادلة لمصالح الطرفين؟ إن أقصى ما طرأ على هذه العلاقات هو أنها أصبحت أكثر خفاء.

ولقد كان أكثر العناصر جدة في مفهوم الفن في عصر النهضة هو فكرة العبقرية، والرأي القائل إن العمل الفني من خلق شخصية لا تخضع إلا لذاتها، وأن هذه الشخصية تعلو على التراث، والنظرية، والقواعد، بل وعلى العمل ذاته، وأنها أعظم ثراء وعمقًا من العمل، ويستحيل التعبير عنها تعبيرًا كافيًا في حدود أي قالب موضوعي. وقد ظلت هذه الفكرة غريبة عن العصور الوسطى، التي لم تعترف بقيمة مستقلة للأصالة والتلقائية الذهنية، وكانت تحبذ محاكاة كبار الفنانين، وتعد السرقة الفنية أمرًا مسموحًا به، وكان أقصى ما يمكن أن يقال عنها هو أن فكرة المنافسة العقلية قد مستها سطحيًا، ولكنها لم تتحكم فيها. أما فكرة العبقرية بوصفها هبة إلهية، وقوة خلاقة فطرية وفردية كاملة، والاعتقاد بوجود قانون شخصي استثنائي يباح للعبقري، بل ينبغي عليه أن يتبعه، وتبرير فردانية الفنان العبقري وعناده — كل ذلك كان اتجاهًا فكريًا لم يظهر لأول مرة إلا في مجتمع عصر النهضة. ذلك لأن الطبيعة الدينامية لهذا العصر، وتغلغل فكرة المنافسة فيه، أتاحت له أن يقدم للفرد فرصًا أفضل من تلك التي كانت تقدمها الثقافة المبنية على السلطة في العصور الوسطى. كما أن ازدياد شعور أصحاب السلطة بالحاجة إلى الدعاية أوجد في سوق الفن طلبًا يفوق ما كان على العرض أن يلبيه في الماضي. ولكن كما أن الفكرة الحديثة عن المنافسة ترتد إلى أبعد أغوار العصور الوسطى، فإن فكرة العصور الوسطى القائلة أن الفن يتحدد بعوامل موضوعية، تعلو على المستوى الشخصي، ظلت لها

تأثيراتهـا اللاحقة فترة طويلة، ولم يحرز المفهوم الذاتى للنشاط الفنى إلا تقدمًا شديد البطء حتى بعد نهاية العصور الوسطى. وعلى ذلك فإن المفهوم الفردى لعصر النهضة يقتضى تصحيحًا فـى اتجاهين. ومع ذلك فليس من الواجب رفض رأى "بوركارت" رفضًا فوريًا، لأنه إذا كانت العصور الوسطى قد شهدت من قبل شخصيات قوية"[1]، فإن التفكير والسلوك بطريقة فردية شيء، ووعى المرء بفرديته، وتأكيده المتعمد لها شيء آخر. فليس من الممكن التحدث عن الفردية بالمعنى الحديث لهذه الكلمة إلا بعد أن حل الوعى الفردى الشاعر بذاته محل مجرد رد الفعل الفردى. ولم يبدأ وعى الفردية بذاتها إلا فى عصر النهضة، غير أن عصر النهضة لا يبدأ هو ذاته بالفردية الواعية بذاتها. ذلك لأن التعبير عن الشخصية فى الفن كان أمرًا يسعى إليه الفنان ويقدره الجمهور قبل وقت طويل من إدراك أى شخص أن الفن لم يعد مبنيًا على المادة الموضوعية، وإنما على الطريقة الذاتية. وبعد مضى وقت طويل على تحول الفن إلى اعتراف ذاتى، ظل الناس يتحدثون عن الحقيقة الموضوعية فى الفن، على الرغم من أن نزعة التعبير الذاتى فى الفن هى بعينها التى أتاحت له أن يحظى بالاعتراف العام. فقوة الشخصية، وطاقة الفرد العقلية وتلقائيته، هى التجربة الكبرى لعصر النهضة، وفيه أصبحت العبقرية، بوصفها تجسدا لهذه الطاقة والتلقائية، هى المثل الأعلى، الذى وجد فيه هذا العصر أسمى تعبير عن طبيعة الذهن البشرى وقدرته التى يتحكم بها فى عالم الواقع.

ولقد بدأ مفهوم العبقرية بفكرة الملكية العقلية. ففى العصور الوسطى لم يكن لهذه الفكرة، ولا للرغبة فى الأصالة، وجود، إذ أنهما يرتبطان سويًا ارتباطًا مباشرًا. وطالما أن الفن لم يكن سوى تصوير لما هو إلهى، والفنان مجرد وسيط يتجلى من خلال العالم الأزلى الخارق للطبيعة، فلا يمكن أن يكون هناك مجال للاستقلال فى الفن، أو لامتلاك الفنان فعليًا لعمله. والتفسير الواضح الذى يميل المرء تلقائيًا إلى الأخذ به هو أن يربط بين فكرة الملكية العقلية وبداية ظهور الرأسمالية، غير أن مثل هذا الربط لا يؤدى إلا إلى التضليل. ذلك لأن فكرة الإنتاجية العقلية والملكية العقلية

---

[1] CF. Dietrich Schaefer : Weltgesch. Der Neuzeit, 1920, 9th edit., pp. 13 – 14 – J. Huizinga : Wege der Kulturgesch., 1930, p. 130 .

نشأت عن انحلال الثقافة المسيحية. وحين لم يعد الدين يتحكم فى جميع مجالات الحياة الروحية ويضمها فى داخله، ظهرت على الفور فكرة استقلال مختلف أشكال التعبير العقلى، وأصبح من الممكن تصور فن ينطوى فى ذاته على معناه ومقصده. وعلى الرغم من كل المحاولات التى بذلت لبناء الثقافة بأسرها، وضمنها الفن، على الدين، فإن أى عصر لاحق لم ينجح مطلقًا فى استعادة الوحدة الثقافية التى كانت تتميز بها العصور الوسطى، وفى سلب الفن استقلاله الذاتى. وحتى فى وقتنا الحالى، الذى أصبح فيه الفن يوضع فى خدمة أغراض خارجة عن مجاله الخاص، فإن الفن مازال شيئًا يستمتع به لذاته، وله دلالته الخاصة به. ولكن حين لا يعود المرء ينظر إلى مختلف القوالب العقلية على أنها أشكال متباينة لحقيقة واحدة، فعندئذ تخطر بباله أيضًا فكرة اتخاذ فرديتها وأصالتها معيارًا لقيمتها. فالقرن الرابع عشر كان لا يزال خاضعًا كل الخضوع لسحر فنان "واحد"، هو "جوتو"، وتراثه، أما فى القرن الخامس عشر فقد بدأت الجهود ذات الطابع الفردى تترك أثرها فى جميع الاتجاهات. وأصبحت الأصالة سلاحًا فى صراع المنافسة. وأصبح التطور الاجتماعى يستعين بأداة لم ينتجها هو، ولكنه شكلها وفقًا لأغراضه وزاد من فعاليتها. وطالما ظلت الفرص فى سوق الفن مواتية للفنان، فإن الاهتمام بالفردية لم يتطور إلى سعى جنونى وراء الأصالة — ولم يحدث ذلك إلا بحلول عصر المانرزم Mannerism ، عندما جدت ظروف فى سوق الفن جلبت على الفنان اضطرابات اقتصادية مؤلمة. ولكن المثل الأعلى "للعبقرية الأصلية" لم يظهر هو ذاته حتى القرن الثامن عشر، عندما كان على الفنانين، فى فترة الانتقال من الرعاية الخاصة إلى السوق الحرة التى لا توجد فيها رعاية، أن يكافحوا فى سبيل حياتهم المادية كفاحًا أقسى من كل ما عرفوه من قبل.

وأهم الخطوات فى تطور مفهوم العبقرية هى الانتقال من فكرة الإنجاز الفعلى إلى فكرة مجرد القدرة على الإنجاز، ومن العمل إلى شخص الفنان، ومن تقدير النجاح الكامل إلى تقدير القصد والفكرة المجردة. ولم يكن من الممكن أن تتخذ هذه الخطوة إلا فى عصر أصبح ينظر إلى الأسلوب الشخصى على أن له طرافته وفائدته فى ذاته. ومما يدل على أن القرن الخامس عشر كان يتضمن بالفعل بعض الشروط

اللازمـة لهـذا الموقـف، تلـك الفقرة التى تتضمنها دراسة فيلاريتى Filarete ، التى تشـبه فـيها أشـكال العمل الفنى باتجاهات القلم فى مخطوط، وهى الاتجاهات التى تكشـف مباشـرة عـن يـد الكاتـب[1]. وكـان تقديـر الرسـوم والتخطـيطات الناقصـة، والمسـودات، والعمـل غـير المكتمل بوجه عام، خطوة أخرى فى نفس الاتجاه. كذلك فـإن أصـل المـيل إلى العمـل المجـتزأ يرجع إلى الفهم الذاتى للفن، المرتكز على فكرة العـبقرية، وكـل ما فعلته فلسفة الفن التى نشأت عن دراسة الأعمال الكلاسيكية غير المكتملة إنما كان تعميق هذا الاتجاه. ففى نظر عصر النهضة، أصبح الرسم والتخطيط أمـرين لهـما أهميـتهما، لا بوصـفهما مجـرد أشـكال فنـية، بل أيضًا بوصفهما وثائق وسـجلات للعملـية الخلاقة فى الفن، واعترف بهما بوصفهما شكلاً خاصًا من أشكال التعـبير، متمـيزًا عن العمل المكتمل، وقدرت قيمتها لأنهما يكشفان عن عملية الإبداع الفـنى فـى نقطـة بدايـتها، أى فـى المـرحلة الـتى تكون فيها ممتزجة امتزاجًا كاملاً تقريبًا بذاتية الفنان. ويذكر فازارى أن أوتشللو خلف عددا من الرسوم بلغ من كثرتها أنهـا مـلأت صـناديق كاملـة. أمـا العصـور الوسـطى فـلم تـأت إليـنا مـنها أية رسوم تخطيطـية تقريبًا. ذلك لأن فنان العصور الوسطى لم يكن قطعًا يعزو إلى موجات مخه الوقتـية نفس الأهمية التى أصبح يعزوها إليها الفنانون اللاحقون، وكان على الأرجح لا يـرى جـدوى فـى تسـجيل كـل فكـرة عابـرة. ولكن السبب الأهم فى ندرة الرسوم التخطيطـية الباقـية مـن العصـور الوسطى قد يكون هو أن الرسم التخطيطى لم يصبح شـائعًا إلا بعـد أن توافـرت لـدى الـناس كمـيات كـبيرة من الورق تصلح للاستعمال، وبأسـعار معقولـة[2]، كمـا أن نسـبة ضئيلة نسبيًا من الرسوم التى وضعت بالفعل هى الـتى ظلـت باقـية. ومـن المؤكـد أن القـدم لـيس هـو السبب الوحيد لاختفائها، فمن الواضـح أن الاهـتمام بحفظهـا كـان أقـل ممـا أصبح عليه فيما بعد، بحيث أن ضآلة اهـتمام عصـر النهضة بالرسوم التخطيطية يعد تعبيرًا كافيًا عن الاختلاف الكامل بين فلسـفة الفـن فـى العصـور الوسـطى، بطـرقها الواقعـية الموضـوعية فى التفكير، وبين فلسـفة عصـر النهضـة بـنزعاتها الذاتـية. فقـيمة العمـل الفنى كانت فى نظر العصور

(1) Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, 1924, p. 139 .

(2) Joseph Meder, op. cit., pp. 169 – 70 .

الوسطى موضوعية خالصة، على حين أن عصر النهضة كان يعزو إلى هذا العمل أيضًا قيمة شخصية. وقد أصبح الرسم التخطيطى هو الصيغة المباشرة للخلق الفنى، إذ أنه يعبر أبلغ تعبير ممكن عن العنصر المتجزىء، غير المكتمل، وغير القابل للاكتمال، الذى يكمن فى كل عمل فنى. والواقع أن إعلاء مكانة القدرة المجردة على الإنجاز، فوق الإنجاز ذاته، وهو السمة الرئيسية لمفهوم العبقرية، يعنى أن العبقرية تعد غير قابلة للتحقق الكامل، وهذا يفسر السبب فى النظر إلى الرسم غير المكتمل على أنه شكل فنى أصيل.

وبعد أن ينظر إلى العبقرية على أنها عاجزة عن التعبير عن نفسها تعبيرًا كاملاً، لا تتبقى بعد ذلك إلا خطوة واحدة لكى يقال عنها أنها عبقرية لا تفهم، ولكى يلتجأ إلى الأجيال المقبلة لكى تصدر عليها حكمًا مختلفًا عن حكم العالم المعاصر. على أن عصر النهضة لم يخط هذه الخطوة أبدًا. وليس ذلك راجعًا إلى أنه كان عصرا يفهم الفن خيرا مما تفهمه العصور اللاحقة التى يلجأ الفنانون غير الناجحين إلى حكمها، بل يرجع إلى أن صراع الفنان من أجل البقاء كان لا يزال يتخذ للتعبير عنه صورًا غير ضارة نسبيًا. وعلى الرغم من ذلك، فإن مفهوم العبقرية كان قد اكتسب بالفعل خصائص ديالكتيكية معينة، وأصبح – حتى منذ ذلك العهد المبكر – يقدم إلينا لمحة عن الجهاز الدفاعى الذى سوف يستخدمه الفنان فيما بعد ضد المتعصبين الرجعيين الذين يرون فى الفن كتابًا مقفلاً، فيما بعد ضد المتعصبين الرجعيين الذين يرون فى الفن كتابًا مقفلاً، من جهة، وضد المقلدين والدخلاء من جهة أخرى. فقد أصبح فيما بعد يحتمى، ضد الأولين، خلف قناع الإغراب والشذوذ، وأصبح يؤكد، ضد الأخيرين، الطابع الفطرى لموهبته، واستحالة اكتساب الفن بالتعلم. وقد لاحظ فرانشسكو دى هولاندا F. de Hollanda من قبل فى كتابه "أحاديث عن التصوير" (١٥٤٨) أن لكل شخصية هامة شيئًا تنفرد به عن سائر الناس، وأن الفكرة القائلة أن الفنان الأصيل لابد أن يكون مطبوعًا أو مفطورًا، ليست فكرة جديدة كل الجدة فى ذلك الوقت. وتدل نظرية الطابع الملهم للعبقرية. والطبيعة اللاعقلية، فوق الشخصية، لعمله، على أنه كانت هناك أرستقراطية عقلية بسبيل التكون فى ذلك الحين، وهى أرستقراطية كانت تؤثر التنازل عن الجدارة

الشخصية Virtu ، (بالمعنى الذى استخدم به هذا اللفظ فى أوائل عصر النهضة)، لكى تميز نفسها بوضوح أكبر عن الآخرين.

ويعبر الاستقلال الذاتى للفن، بصورة موضوعية — أى من وجهة نظر العمل الفنى — عن نفس الفكرة التى يعبر عنها مفهوم العبقرية بصورة ذاتية، أى من وجهة نظر الفنان. فالفكرة القائلة أن الأشكال الثقافية مستقلة عن القوانين الخارجية تناظر فكرة تلقائية الذهن. ومن جهة أخرى فإن الاستقلال الذاتى للفن كان يعنى بالنسبة إلى عصر النهضة مجرد الاستقلال عن الكنيسة وعن الميتافيزيقا التى تنادى بها الكنيسة، فهو لا ينطوى على استقلال مطلق شامل. وهكذا تحرر الفن من العقائد الكنسية الجامدة، ولكنه ظل مرتبطا ارتباطًا وثيقًا بالفلسفة العلمية لذلك العصر، تمامًا كما استقل الفنان عن رجال الدين، ولكنه دخل فى علاقة أوثق مع أصحاب النزعة الإنسانية وأتباعهم. ومع ذلك فقد كان الفن أبعد ما يكون عن أن يصبح خادمًا للعلم بالمعنى الذى كان به "خادمًا للاهوت" فى العصور الوسطى. فقد كان الفن، ولا يزال، مجالاً يستطيع فيه المرء، بمعزل عن بقية العالم، أن ينظم حياته الروحية وينغمس فى لذات روحية ذات طابع خاص تمامًا. وحين يتحرك المرء فى عالم الفن هذا، فإنه ينفصل عن عالم الإيمان العلوى، وينفصل فى الوقت ذاته عن عالم الشواغل العملية. صحيح أن من الممكن جعل الفن يخدم أغراض الإيمان، وأننا نستطيع أن نقدم إليه مشكلات ليحلها تكون فى الوقت ذاته من شأن العلم، ومع ذلك، فأيًا كانت الوظائف التى يؤديها خارج مجال الفن، فإن من الممكن على الدوام النظر إليه كما لو كان هو نفسه موضوعًا خاصًا لذاته. وتلك هى وجهة النظر الجديدة التى لم تكن العصور الوسطى قادرة على اتخاذها ومستعدة لذلك بعد. على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن يوجد قبل عصر النهضة إحساسًا أو استمتاع بالطابع الشكلى للعمل الفنى، ولكن هذا الإحساس والاستمتاع كان لا يزال لا شعوريًا، وبمجرد أن كان يتم الانتقال من الاستجابة الانفعالية المحضة إلى الاستجابة الواعية، كان يحكم على العمل الفنى تبعًا لمضمونه الذهنى والقيمة الرمزية لطريقته فى تصوير الأمور. فاهتمام العصور الوسطى بالفن كان مقتصرًا على موضوعه، ولم يكن الانتباه مركزا على المعنى الذى ينطوى عليه مضمون العمل فى الفن المسيحى المعاصر فحسب، بل أن الفن

الكلاسيكى ذاته كان يحكم عليه وفقًا لمضمونه الروحى وحده[1]. أما التغير الذى طرأ على موقف عصر النهضة من الفن والأدب الكلاسيكى فلا ينبغي أن يعزى إلى كشف أعمال جديدة وكتاب جدد، وإنما إلى تحول الانتباه من المضمون المادى إلى العناصر الشكلية لعملية التصوير الفنى. أما مسألة وجود آثار قديمة اكتشفت حديثًا أن كون هذه الآثار معروفة من قبل، فهى مسألة لا أهمية لها[2]. ومن الصفات المميزة للنظرة الجديدة أن الجمهور أصبح يتخذ وجهة النظر الفنية الخاصة بالفنانين أنفسهم، ولا يحكم على الفن من منظور الحياة والدين، بل من منظور الفن ذاته. ففن العصور الوسطى كان يستهدف تفسير الحياة والعلو بالإنسان، أما فن عصر النهضة فيستهدف إثراء الحياة وإمتاع الإنسان. وهو قد أضاف إلى مجال الحياة التجريبى والعلوى الذى اقتصرت عليه العصور الوسطى، ميدانًا جديدًا اكتسب فيه الأنموذجان الدنيوى والميتافيزيقى للوجود معنى جديدًا خاصًا بهما، وهو معنى لم يكن يخطر من قبل على بال أحد.

ولقد كانت فكرة الفن المستقل، غير النفعى، الذى يستمتع به لذاته، معروفة من قبل فى العصر الكلاسيكى، وكل ما حدث هو أن عصر النهضة أعاد كشفها بعد أن كانت قد نسيت فى العصور الوسطى. ولكن لم يخطر ببال أى شخص قبل عصر النهضة أن الحياة التى تكرس للاستمتاع بالفن قد تكون أعلى أنواع الحياة وأسماها. صحيح أن أفلاطون والأفلاطونيين المحدثين كانوا يعزون إلى الفن غاية أسمى، ولكنهم كانوا فى الوقت ذاته يسلبونه استقلاله ويجعلونه مجرد أداة للمعرفة العقلية. ففكرة الفن الذى يحتفظ باستقلال طبيعته الجمالية ويصبح قوة تعليمية على الرغم من استقلاله عن بقية العالم الروحى، وذلك بفضل جماله المطلق وحده — وهى الفكرة التى كان بترارك قد لمح إليها من قبل[3] — هى فكرة بعيدة عن روح العصور الوسطى بقدر ما هى بعيدة عن روح العصر الكلاسيكى. والواقع أن النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بأسرها بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكى، إذ أنه، حتى

(1) Karl Borinski, op. cit., p. 21 .
(2) Ernst Walser : Ges. Schriften, pp. 104 – 5.
(3) K. Borinski, op. cit., pp. 32 – 3 .

على الرغم من أن تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها لم يكن أمرًا غريبًا كل الغرابة بالنسبة إلى العصر الكلاسيكي القديم، فإن من المستحيل أن نجد فى أى عصر آخر نظيرًا للقصة التى تروى من عصر النهضة عن مؤمن رفض أن يقبل صليبًا قدم إليه وهو على فراش الموت لأنه كان قبيحًا، وطلب صليبًا أجمل[1].

على أن مفهوم الاستقلال الجمالى فى عصر النهضة لم يكن فكرة راجعة إلى نزعة خالصة فى الفن؛ صحيح أن الفن كان يسعى إلى التحرر من أغلال التفكير المدرسى، ولكنه لم يكن حريصًا كل الحرص على الوقوف على قدميه وحدهما، ولم يخطر بباله أن يجعل من استقلال الفن مسألة مبدأ. بل إنه قد أكد، على العكس من ذلك، الطابع العلمى لنشاطه الروحى. ولم يبدأ تخفيف الروابط التى كانت تجعل من العلم والفن أداة واحدة متجانسة للمعرفة إلا فى القرن السادس عشر، فعندئذ فقط بدأت فكرة الاستقلال الذاتى للفن تعنى أن الفن مستقل أيضًا عن عالم العلم والتعلم. ولقد كانت هناك فترات سار فيها الفن فى اتجاه العلم، كما أن هناك فترات سار فيها العلم فى اتجاه الفن. ففى أوائل عصر النهضة كانت حقيقة الفن معتمدة على معايير علمية، بينما نجد فى أواخر عصر النهضة وفى عصر الباروك أن التفكير العلمى كان يتشكل فى كثير من الأحيان وفقًا لمبادىء جمالية. فالمنظور فى تصوير القرن الخامس عشر هو مفهوم علمى، على حين أن الكون الذى حدد معالمه كبلر وجاليليو هو فى أساسه رؤية جمالية. ومن هنا كان دلتاى Dilthey على حق عندما تحدث عن "الخيال الفنى" فى البحث العلمى فى عصر النهضة[2]، ولكن للمرء نفس الحق فى أن يتحدث عن "الخيال العلمى" فى الخلق الفنى فى أوائل عصر النهضة.

ولم يحقق الباحث والعالم مرة أخرى ما حققاه فى القرن الخامس عشر من السلطة والنفوذ إلا فى القرن التاسع عشر. ففى كلا العصرين كانت الجهود مركزة فى نشر الصناعة والتجارة بأساليب ووسائل جديدة، وبمناهج علمية واختراعات فنية جديدة. وهذا أحد العوامل التى تفسر أولوية العلم وشهرة العالم فى القرنين الخامس عشر والتاسع عشر معًا. والواقع أن ما كان أدولف هلدابرانت وبرنارد

---

(1) Philippe Monnier : Le Quattrocento, 1901, 11, p. 229 .

(2) Wilhelm Dilthey : "Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaissance u. Reformation." Ges. Schriften, II, 1914, pp. 343 ff.

برنسون يعنيه "بالشكل form" في الفنون التشكيلية[1]، شأنه شأن فكرة المنظور عند ألبرتي وبييرو دلا فرانشسكا، كان مفهومًا نظريًا أكثر منه جماليًا. فالمقولتان معًا علامتا طريق في عالم التجربة الحسية، ووسيلتان لإيضاح العلاقات المكانية، وأداتان للمعرفة البصرية. وليس في وسع الفلسفة الجمالية للقرن التاسع عشر أن تخفي الطابع النظري لأسسها، أكثر مما يستطيع عصر النهضة أن يخفي الطابع العلمي الذي كان يغلب على اهتمامه بالعالم الخارجي. ففي القيم المكانية عند هلدابرانت، والنزعة الهندسية عند سيزان، والاهتمامات الفسيولوجية عند الانطباعيين (impressionists)، والاهتمامات النفسية للرواية والدراما الحديثة بأسرها — في كل ذلك نستطيع أن ندرك، حيثا ولينا وجوهنا، سعيًا للمرء إلى أن يهتدي إلى طريقه في عالم الواقع التجريبي، ويفسر العالم كما يتمثل لنا في الطبيعة، وإلى الإكثار من معطيات التجربة الحسية، وبث النظام فيها، وتكوين نسق معقول منها. فالفن كان بالنسبة إلى القرن التاسع عشر أداة لمعرفة العالم الخارجي، ولتحليل الإنسان وتفسيره، ونوعًا من التجربة الحية. غير أن هذه النزعة الطبيعية التي تستهدف المعرفة الموضوعية يرجع أصلها إلى القرن الخامس عشر ذاته، ففي ذلك القرن اكتسب الفن أولى خبراته العلمية، بل إنه لا يزال إلى اليوم يعيش — إلى حد ما — من رأس المال الذي استثمره في ذلك الوقت. وكانت أدواته هي الرياضة والهندسة، وعلم البصريات والميكانيكا، ونظرية الضوء واللون، والتشريح وعلم وظائف الأعضاء، كما أن المشكلات التي كان يهتم بها هي طبيعة المكان، وتركيب الجسم البشري، والحركة النسبية، ودراسة المواد الفنية وإجراء التجارب على الألوان. والأمر الذي يثبت بوضوح أن التزام القرن الخامس عشر للطبيعة كان، على الرغم من اصطباغه بكل هذه الصبغة العلمية، مجرد أسطورة، هو وسيلة التعبير التي يمكن أن تعد أخص ما يميز فن عصر النهضة : وأعني بها المنظور المركزي المستخدم في تصوير المكان. فالمنظور ذاته لم يكن اختراعًا لعصر النهضة[2]، إذ أن العصر

---

(1) Adolf Hildebrand : Das Problem der Form i.d. bild. Kunst, 1893 – B. Berenson, op. cit.

(2) قارن بالنسبة إلى ما سيلي : –
Erwin Panofsky : Die Perspektive als "symbolische Form), Vortraege der Bibl. Warburg, 1927, p. 270 .

الكلاسيكى القديم ذاته كان على علم بفكرة التجسيم (forshortening) وكان يقلل من حجم الأشياء الفردية تبعًا لبعدها عن المشاهد. ولكنه لم يكن يعرف تصوير المكان المبنى على منظور متجانس، والموجه نحو نقطة بصرية واحدة، كما أنه لم يكن قادرًا أو حريصًا على تصوير الموضوعات المختلفة والمسافات المكانية الواقعة بينها بطريقة اتصالية. بل كان المكان فى تمثيله التصويرى مركبًا يتألف من أجزاء منفصلة، لا اتصالاً متجانسًا — أى أنه كان، على حد تعبير بانوفسكى، مكانًا متجمعًا "aggregate space" لا "مكانًا نسقيًا systematic space". ومنذ عصر النهضة فقط أصبح التصوير يبنى على افتراض أن المكان الذى توجد فيه الأشياء هو عنصر لا متناه، متصل، متجانس، وأننا نرى الأشياء عادة بطريقة مطردة — أى بعين منفردة ساكنة[1]. غير أن ما ندركه بالفعل إنما هو مكان محدود، متقطع، لا متجانس، مضغوط. فانطباعنا عن المكان يشوه ويطمس عند الأطراف فى الواقع، ومضمونه ينقسم إلى مجموعات وقطع لها درجات متفاوتة من الاستقلال، ولما كان مجال أبصارنا الذى يتحدد بعوامل فسيولوجية مجالاً شبه كروى، فإننا نرى أقواسًا، إلى حد ما، بدلاً من الخطوط المستقيمة. ومن هنا فإن الفن فى عصر النهضة كان يقوم بتجريد جرىء حين قدم إلينا صورة للمكان مبنية على المنظور المسطح، وتتميز بتساوى درجة الوضوح واتساق الأشكال فى جميع الأجزاء، وبوجود نقطة تلاش مشتركة للخطوط المتوازية، وبالوحدة المتجانسة لقياس الأبعاد، وهى الصورة التى عرفها ألبرتى L. B. Alberti بأنها قطاع مستعرض فى الهرم البصرى. فالمنظور المركزى يؤلف تصويرًا للمكان يتميز بالدقة الرياضية، ولكنه مستحيل من الناحية النفسية الفسيولوجية. ولم يكن من الممكن أن يبدو هذا التصور العقلانى المحض تمثيلاً صادقًا للانطباع البصرى الفعلى إلا فى عصر مصطبغ تمامًا بالصبغة العلمية، كتلك القرون التى مرت فيما بين عصر النهضة ونهاية القرن التاسع عشر. ففى خلال هذه الفترة بأسرها كان التجانس والاتساق هما بالفعل أرفع معايير الحقيقة. وفى العهود القريبة وحدها عاد إلينا وعينا بأننا لا نرى الواقع فى صورة مكان موحد متسق التنظيم، بل فى صورة مجموعات متناثرة من المراكز البصرية المختلفة، وإننا نجمع، أثناء انتقال عيننا من مجموعة إلى أخرى، عناصر المنظر الكامل لمركب أوسع

---

[1] Ibid., p. 260 .

من منظورات جزئية لهذا الكل، تمامًا كما فعل لورنتسى فى رسومه الحائطية العظيمة فى سيينا. وعلى أية حال، فإن التصوير المتقطع للمكان فى صور "الفرسك" هذه يعطينا اليوم انطباعًا أكثر إقناعًا مما تعطيه الصور التى رسمها فنانو القرن الخامس عشر، والمرسوم وفقًا لقواعد المنظور المركزى[1].

ولقد رأى البعض أن تعدد المواهب، ولاسيما الجمع بين الفن والعلم فى شخص واحد، هو صفة مميزة لعصر النهضة. والواقع أن الفنانين فى ذلك العصر كانوا يجيدون العمل فى عدة ميادين متباينة : فكان جوتو، وأوركانيا Orcagna، وبرونللسكى، وبندتو داماجانو، وليوناردو دافنشى، معماريين ونحاتين ومصورين، وبيزانللو، وأنطونيو بولاجولو، وفيروكيو، نحاتين ومصورين وصائغين وصانعى ميداليات، كما ظل رافاييل، على الرغم من تقدم التخصص، مصورًا ومعماريًا فى وقت واحد، وظل ميكلانجلو نحاتًا ومصورًا ومعماريًا فى نفس الآن. على أن هذه الظاهرة ترتبط بطابع الصنعة الحرفية الذى كانت تتسم به الفنون البصرية، أكثر مما ترتبط بالمثل الأعلى لتعدد المواهب فى عصر النهضة. والواقع أن المعرفة الموسوعية وتعدد المواهب العلمية كانت مثلا عليا تنتمى إلى العصر الوسيط، أخذ بها القرن الخامس عشر مع تراث الصنعة الحرفية، ثم تخلى عنها بقدر ما تخلى عن روح الصنعة الحرفية. ففى أواخر عصر النهضة أخذ يقلّ عدد الفنانين الذين يمارسون أنواعًا مختلفة من الفن فى آن واحد. ولكن انتصار مفهوم الثقافة السائد فى النزعة الإنسانية، وفكرة "الإنسان المحيط بكل شىء"، أدى مرة أخرى إلى ظهور اتجاه عقلى متعارض مع التخصص، وإلى التعلق بنوع من تعدد المواهب كان أقرب إلى روح الهاوى الدخيل منه إلى روح الصانع المحترف. وفى نهاية القرن الخامس عشر أخذ كل من الاتجاهين ينافس الآخر. ففى أحد الجانبين تسود النزعة الشمولية المرتبطة بالمثل العليا للنزعة الإنسانية، والتى تلبى حاجات الطبقات العليا. وتحت تأثير هذه النزعة كان الفنان يحاول إكمال براعته اليدوية بمعرفة من نوع عقلى وثقافى. وفى الجانب الآخر ينتصر مبدأ تقسيم العمل والتخصص، وتصبح له بالتدريج

---

(1) CF. Jacques Mesnil : Die Kunstlehre der Fruehrenaissance im Werke Maxaccios. Vortraege der Bibl. Warburg, 1928, p. 127 .

السيطرة حتى فى ميدان الفن. وكان كاردانو قد أشار من قبل إلى أن انشغال الإنسان المثقف بأمور متعددة فى آن واحد يقضى على سمعته. ولكن من الممكن أن نشير – ضد هذا الاتجاه إلى التخصص – إلى حقيقة تستحق التنويه، وهى أن أنطونيو دا سانجاللو A. da Sangallo كان هو الوحيد الذى أعد نفسه لمهنة المعمار، من بين جميع المعماريين الكبار فى أواسط عصر النهضة، أما برامانتى Bramante فكان فى الأصل مصورًا، وظل رافاييل وبروتسى يجمعان بين التصوير والعمارة، وكان ميكلانجلو – كما ظل أساسًا – نحاتًا. وأن اشتغال الفنانين بمهنة العمارة فى فترة متأخرة نسبيًا من حياتهم، وتلقى كثير من الفنانين الكبار تعليمًا نظريًا فى أساسه لهذا الغرض، ليدل من جهة على مدى سرعة حلول التعليم العقلى والأكاديمى محل التعليم العملى، ويبين من جهة أخرى كيف أن العمارة أصبحت، إلى حد ما، عملاً يقضى فيه الهواة أوقات فراغهم. ففى كل الأحيان تقريبًا لم يكن السيد الكبير يقتصر على رعاية العمارة، بل كان يميل إلى ممارستها على سبيل الهواية أيضًا.

ولقد احتاج جيبرتى إلى عدة عشرات من السنين ليكمل أبواب هيكل التعميد، وقضى لوكا دلا روبيا حوالى عشر سنوات فى بناء صالة المنشدين فى كاتدرائية فلورنسه. ومن جهة أخرى كانت طريقة جيرلانداجو فى العمل تتسم، حتى فى الوقت المبكر الذى عاش فيه، بأسلوب الإيقاع السريع الذى تتميز به العبقرية، كما رأى فازارى أن الإنتاج فى يسر وسرعة من العلامات المباشرة للموهبة الفنية الأصيلة[1]. وعلى الرغم من أن عنصر الهواية والأداء العبقرى يتناقضان فيما بينهما، فإنهما يجتمعان معًا فى صاحب النزعة الإنسانية، الذى وصف بأنه "عبقرى الأداء فى ميدان الحياة الروحية"، وإن كان ينطبق عليه، بنفس المقدار، الوصف القائل أنه الهاوى غير المدلل، الذى يحتفظ بشبابه خالدا. وكلا العنصرين متضمن فى ذلك المثل الأعلى للشخصية، الذى كان أصحاب النزعة الإنسانية حريصين على تحقيقه. غير أن الجمع بينهما، بما ينطوى عليه من مفارقة، يعبر عن الطبيعة الإشكالية للحياة العقلية التى كان يحياها أصحاب النزعة الإنسانية،

(1) كذلك امتدح آرتينو Aretino سرعة الإنجاز فى رسالته إلى لتنورلو Tintoretto (١٥٤٥ - ٦).

بما فيها من تمثيل صادق لمفهوم مهنة الأدب ذاتها، التى كانوا هم أول ممثلين لها – أعنى مفهوم الطبقة المهنية التى تزعم أنها مستقلة استقلالاً كاملاً، ولكنها فى الواقع مقيدة على أنحاء شتى. فقد كان معظم الكتاب الإيطاليين فى القرن الرابع عشر لا يزالون ينتمون إلى الطبقات العليا فى المجتمع، وكانوا منتمين إلى أرستقراطية المدن أو أبناء البورجوازية الثرية. مثال ذلك أن كافالكانتى وتشينودابستوجا Cino da Pistoja كانا من أصل نبيل، كما كان بترارك من أبناء القضاة العموميين، وكان برونتو لاتينى Brunetto Latini هو ذاته من القضاة العموميين، وفيلانى وزاكتى Sacchetti تاجرين ثريين، وبوكاشيو وسركامبى Sercambi ابنى تاجرين ثريين. ولم يكن هناك، على وجه التقريب، أى عنصر مشترك بين هؤلاء الكتاب وبين شعراء المنستريل فى العصور الوسطى[1]. غير أن أصحاب النزعة الإنسانية لم يكونوا ينتمون إلى فئة اجتماعية لها طبقة محدودة، أو متجانسة ثقافيًا ومهنيًا، إذ كان منهم المثقفون وعامة الشعب، والأغنياء والفقراء، وكبار الموظفين وصغارهم، والتجار والمعلمون، والمحامون والعلماء[2]. على أن ممثلى الطبقات الدنيا أصبحوا يؤلفون نسبة متزايدة من مجموعهم الكلى. وكان أشهرهم وأقواهم تأثيرًا ابنًا لصانع أحذية. وهم جميعًا قد نشأوا وتربوا فى المدن – وتلك، على أية حال، صفة واحدة يشتركون فيها، وكثيرٌ منهم كانوا من أبوين فقيرين، وكان بعضهم أطفالاً عباقرة كان من الممكن أن يشقوا طريقهم إلى مستقبل عظيم مبشر بالخير، ولكنهم وجدوا أنفسهم فى ظروف غير عادية منذ البداية. فقد مروا بتجارب كان لابد أن تؤثر فيهم وتضر بهم إضرارًا معنويًا بالغًا – كالطموح المبالغ فيه، الذى يتملكهم فى المراحل الأولى من حياتهم، وسنوات الدراسة المضنية، التى تقترن فى أحيان كثيرة بعسر اقتصادى، والصعوبات التى يمرون بها وهم يؤدون أعمالاً كالتعليم والسكرتارية، والبحث عن المركز والشهرة، والصداقات مع العظماء، والعداوات المقترنة بالغيرة، والنجاح الرخيص، والإخفاق ظلمًا، والتكريم والإعجاب الطاغى من جهة، والتشرد من جهة أخرى. وهكذا فإن الظروف الاجتماعية للعصر كانت تتيح

(١) E. Zilsel, op. cit., pp. 112 – 13 .

(٢) E. Walser, op. cit., p. 105 .

فرصًا لرجل الأدب، وتهدده بأخطار كفيلة بأن تسمم روح الشباب الموهوب منذ البداية.

ولقد كان الشرط الضرورى لظهور النزعة الإنسانية بوصفها مهنة أدبية حرة نظريًا، هو وجود طبقة مالكة عريضة نسبيًا، قادرة على أن تكون جمهورًا أدبيًا جاهزًا. صحيح أن أهم مراكز الحركة الإنسانية كانت منذ البداية هى قصور الأمراء ودور الوزارة فى الدولة، غير أن معظم مؤيديها كانوا تجارا ميسورى الحال، وعناصر أخرى اكتسبت أموالاً ونفوذًا بفضل ظهور الرأسمالية. ولقد كانت الأعمال الأدبية فى العصور الوسطى موجهة لدائرة محدودة جدًا، تتألف عادة من أشخاص يعرفهم الكتاب من قبل معرفة وثيقة، أما أصحاب النزعة الإنسانية فكانوا أول الكتاب الذين يتوجهون بالحديث إلى جمهور أوسع، غير معروف إلى حد ما. ومنذ ذلك الوقت فقط أخذ يظهر ما يمكن تسميته بالسوق الأدبية الحرة، والرأى العام الذى يتحكم فيه الأدب ويؤثر فيه. وتعد خطبهم وكتيباتهم أول أشكال الصحافة الحديثة، أما رسائلهم، التى كانت تتداول بين جمهور واسع نسبيًا، فكانت بمثابة الصحافة فى عصرهم[1]. ويمكن أن يعد آرتينو "الصحفى الأول"، وفى الوقت ذاته أول صحفى يبتز الأموال بالتهديد. فالحرية التى يدين لها بوجوده لم تصبح ممكنة إلا فى عصر لم يعد الكاتب فيه معتمدًا اعتمادًا مطلقًا على راع واحد، أو على دائرة محدودة جدًا من الرعاة، وإنما كان لديه عملاء لمنتجاته يبلغون من التعدد حدًا لا يعود معه فى حاجة إلى تحسين علاقاته معهم جميعًا. ومع ذلك فقد كانت الفئة التى يستطيع أصحاب النزعة الإنسانية أن يعتمدوا عليها كجمهور فئة مثقفة محدودة نسبيًا، ومن هنا فإن هؤلاء الأدباء يختلفون عن الأدباء المحدثين فى أنهم كانوا مضطرين إلى أن يحيوا حياة طفيلية إذا لم تكن لديهم وسائل خاصة، أى إذا لم يكونوا مستقلين منذ البداية الأولى. فكان هؤلاء الأدباء معتمدين على أفضال الأمراء ورعاية المواطنين ذوى النفوذ، الذين كان الأدباء عادة يعملون لديهم أمناء سر أو مؤدبين خصوصيين. وكانوا

---

[1] CF. J. Huizinga : Erasmus, 1924, p. 123 – Karl Buecher : "Die Anfaenge des Zeitungswesens." In "Die Entstehung der Volkswirtschaft," 1919, 12th edit., I, p. 233.

يتقاضون مرتبات من الدولة، ومعاشات ومكافآت بدلاً من الطريقة القديمة فى منحهم المسكن والمأكل والعطايا — إذ كانت الطبقة العليا الجديدة تنظر إلى نفقات عيشهم الباهظة إلى حد ما على أنها من بين المصروفات التى لابد منها للاحتفاظ بمظهر عائلى رفيع. فبدلاً من الاحتفاظ بمغن أو مهرج للبلاط، أو مؤرخ خاص أو مداح محترف، كان السيد ذو الثروة الخاصة يحتفظ فى بيته بأديب من أدباء النزعة الإنسانية، ولكن الخدمات التى كان يؤديها هذا الأخير كانت مماثلة إلى حد بعيد لخدمات الأولين، وإن كانت الصور التى تتخذها أرفع إلى حد ما. ومن جهة أخرى كان ينتظر منه أكثر من مجرد أداء هذه الخدمات. فكما أن البورجوازية الكبيرة كانت قد تحالفت رسميًا مع الأرستقراطية الوراثية، فإنها أرادت الآن أن تدخل فى علاقة مع الأرستقراطية العقلية، وبفضل التحالف الكبير الأول، أصبح لها نصيب فى امتيازات الأصل الرفيع، أما التحالف الثانى فبفضله ازدادت مكانتها العقلية سموًا.

ولقد كان من الضرورى أن يشعر أصحاب النزعة الإنسانية، الذين يعملون فى ظل اعتقاد واهم بأنهم أحرار عقليا، بأن فى اعتمادهم على الطبقة الحاكمة إذلالاً لهم. فالرعاية والحماية Patronage ، ذلك النظام القديم العهد، الذى لا يثير إشكالات ، والذى كان من الأمور التى يأخذها الشاعر فى العصور الوسطى قضية مسلمًا بها، أصبح مشكلة وخطرا بالنسبة إلى أصحاب النزعة الإنسانية. وأخذت العلاقة بين طبقة المثقفين وبين الملكية والثروة تتخذ أشكالاً متزايدة التعقيد. فقد كان أصحاب النزعة الإنسانية فى البداية يشاركون فى النظرة الرواقية السائدة لدى المثقفين الجوالين والرهبان المستجدين، وينظرون إلى الثروة ذاتها على أنها شىء لا قيمة له. ولم يكن هناك ما يدفعهم إلى تغيير هذا الرأى طالما كانوا مجرد طلاب ومعلمين وأدباء، ولكن عندما احتكوا بطريقة أوثق مع الطبقة المالكة، نشأ تعارض لا يمكن التغلب عليه بين آرائهم القديمة وطريقتهم الجديدة[1]. ولو رجعنا إلى

[1] Hans Baron : "Franciscan Poverty & Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought," Speculum, XIII, 1938, pp. 12, 18 ff. Quoted by Ch. E. Trinkaus : Adversity's Noblemen, 1940, pp. 16 – 17 .

السفسطائى اليونانى، أو الخطيب الرومانى، أو كاهن العصر الوسيط، لوجدنا أن أحدًا منهم لم يكن يخطر بباله أن يخرج عن موقفه فى الحياة، الذى كان تأمليًا فى أساسه، والذى لم يكن يتطلب منه القيام بأية مهمة عملية أكثر من العمل التعليمى، أو أن ينافس الطبقات الحاكمة. أما أصحاب النزعة الإنسانية فكانوا أول مثقفين يطالبون لأنفسهم بامتيازات الملكية والمرتبة، وكان الغرور العقلى، الذى هو بدوره ظاهرة لم تكن معروفة من قبل، هو السلاح النفسى الذى يدافعون به عن أنفسهم، ويستخدمونه كرد فعل على ما يصادفونه من إخفاق. وكانت الطبقات العليا تعمل فى البداية على تشجيع أصحاب النزعة الإنسانية وحفزهم فى أهدافهم الطامحة، ولكنها كانت مع ذلك تقمعهم آخر الأمر. إذ كان هناك منذ البداية ارتياب متبادل بين الطبقة المثقفة المغرورة، التى تكافح ضد جميع القيود الخارجية، وبين طبقة رجال الأعمال، التى تتميز بالروح العملية، وبأنها فى أساسها بعيدة عن الثقافة العقلية(1). فكما أن عصر أفلاطون قد شعر شعورًا واضحًا بأخطار طريقة التفكير السفسطائية، فكذلك كانت الطبقة العليا، فى العصر الذى نتحدث عنه، تساورها شكوك لا يمكن إخفاؤها من أصحاب النزعة الإنسانية، على الرغم من كل ما كانت تشعر به هذه الطبقة من تعاطف مع الحركة الإنسانية، إذ أن أصحاب هذه النزعة كانوا يشكلون فى الواقع عنصرًا هدامًا لكونهم أناسًا بلا جذور.

وحتى ذلك الوقت لم يتحول الصراع الكامن بين الطبقة العليا العقلية والطبقة العليا الاقتصادية إلى معركة علنية، وهذا يصدق بوجه خاص على الفنانين، الذين كان افتقار وعيهم الاجتماعى إلى النمو يجعلهم أبطأ استجابة من أساتذتهم من أصحاب النزعة الإنسانية. غير أن المشكلة، وإن ظلت ضمنية غير معترف بها، كانت ماثلة طوال الوقت وفى كل مكان. وكانت الطبقة المثقفة بأسرها، سواء منها الأدبية والفنية، مهددة بخطر التحول إلى طبقة من البوهيميين مقتلعة من جذورها، "غير بورجوازية"، حسودة، أو إلى طبقة من الأكاديميين المحافظين، السلبيين الأذلاء. وقد هرب أصحاب النزعة الإنسانية من هذا الاختيار إلى برجهم العاجى،

---

(1) Alfred v. Martin : Sociology of the Renaissance , 1944 , pp. 53 ff.

ووقعوا آخر الأمرين ضحية كلا الخطرين اللذين كانوا يهدفون إلى تجنبهما. وتبعتهم فى ذلك كل الحركة الجمالية الحديثة، التى أصبحت مثلهم مقتلعة من جذورها وسلبية فى آن واحد، بحيث تخدم المصالح المحافظة دون أن تتمكن من التكيف مع النظام الذى تؤيده. ولقد كان صاحب النزعة الإنسانية يعنى بالاستقلال عدم وجود القيود، وكان عدم اكتراثه الاجتماعى هو فى حقيقته اغتراب عن المجتمع، كما كان هروبه من الحاضر افتقارًا إلى المسئولية. وكان يعزف عن كل نشاط سياسى، حتى لا يقيد نفسه بشىء، غير أن سلبيته هذه لم تؤد إلا إلى دعم مركز الممسكين بزمام السلطة. وهذه هى "خيانة المثقفين للقيم العقلية، لا صبغ الروح بالصبغة السياسية، الذى أخذه البعض على هذه الطبقة فى الآونة القريبة"[1]. فصاحب النزعة الإنسانية يفقد اتصاله بالواقع، ويصبح رومانتيكيًا يسمى اغترابه عن العالم اعتزالاً، وعدم اكتراثه الاجتماعى حرية عقلية، وطريقته البوهيمية فى التفكير سيادة معنوية مطلقة. وكما عبر أحد المتخصصين فى عصر النهضة عن هذه الفكرة، فإن "معنى الحياة فى نظره هو الكتابة بأسلوب نثرى مميز، ونظم قطع شعرية رائعة، والترجمة من اليونانية إلى اللاتينية. وأهم الأمور بالنسبة إلى ذهنه ليس كون الغاليين قد هزموا، وإنما هو أن شروحًا قد كتبت حول هزيمتهم هذه .. فجمال الأفعال يخلى مكانه لجمال الأسلوب.. [2]" أما فنانو عصر النهضة فلم يكونوا مغتربين عن معاصريهم بقدر ما كان أدباء النزعة الإنسانية، ولكن حياتهم العقلية كانت قد دمرت من قبل، ولم يعودوا ينجحون فى تحقيق التكيف الذى كان قد أعان فنانى العصور الوسطى على التلاؤم مع تركيب مجتمعهم. فكانوا يقفون فى مفترق الطرق بين النزعة الإيجابية الفعلية activism وبين النزعة الجمالية aestheticism . ومن الجائز أنهم كانوا قد اختاروا طريقهم بالفعل. ولكنهم على أية حال فقدوا الارتباط بين الأشكال الفنية والأغراض الخارجة عن مجال الفن، وهو الارتباط الذى كانت العصور الوسطى تراه حقيقة مسلمًا بها، لا تثير إشكالات على الإطلاق.

---

(1) Julien Benda : La Trahison des Clercs, 1927.

(2) ph. Monnier, op. cit., I, p. 384.

ومع ذلك لم يكن أصحاب النزعة الإنسانية مجرد مفكرين جماليين غير سياسيين، أو صانعى أحاديث خاملين، أو هروبيين رومانتيكيين، بل كانوا أيضًا مصلحين متحمسين للعالم، ورواداً متعصبين للتقدم، وكانوا قبل كل شىء معلمين لايكلون، ينظرون إلى المستقبل بأمل باسم. وإن مصورى عصر النهضة ونحاتيه ليدينون لهم، لا بنزعتهم الجمالية التجريدية فقط، بل أيضًا بالفكرة التى تجعل من الفنان بطلاً روحيًا، والنظرة إلى الفن على أنه معلم البشرية. فهم أول من جعل من الفن عنصرًا أساسيًا فى الثقافة العقلية والأخلاقية.

الفصل الرابع
النزعة الكلاسيكية
فى القرن السادس عشر

عـندما قـدم رافايـيل إلى فلورنسه فى عام ١٥٠٤، كان لورنتسو قد مات منذ مـا يـزيد عـلى عشـر سـنوات، وكـان خليفـته قـد نفـى، وكـان "حـامل الـراية Gonfaloniere" بـيترو سـودرينى قـد أدخـل فـى الجمهوريـة مـرة أخـرى نظامـا بورجوازيـًا. ومع ذلك كانت هناك من قبل عوامل ممهدة للتغيير نحو الأسلوب الفنى الـبلاطى courtly ، التمثيـلى، الشـكلى الدقـيق، وكانـت المـبادىء الموجهـة للذوق التقليدى الجديد قد وضعت ولقيت اعترافًا عامًا — وكل ما كان على التطور أن يفعله هـو أن يسـلك نفس الطريق، دون أى حافز جديد من الخارج. ولم يكن على رافاييل إلا أن يواصـل السـير فـى الاتجـاه الذى تحددت معالمه من قبل فى أعمال بيروجينو ولـيوناردو، وكل ما كان يستطيعه، بوصفه فنانًا خلاقًا، هو أن يسير فى هذا الاتجاه الـذى كـان محافظًـا فـى أساسـه. وبـالفعل كـان هذا الاتجاه محافظًا لأنه يسير نحو قـانون شـكلى، أزلى مجرد، ولكنه كان مع ذلك تقدميًا بوصفه موقفًا أسلوبيًا فى ذلك العصـر. ولـنذكر فـى هـذا الصـدد أنه كانت هناك عوامل خارجية كثيرة حملته على الـتزام هذا الاتجاه، حتى على الرغم من أن القوة الدافعة لم تعد تصدر عن فلورنسـه. ففـى خـارج فلورنسـه كانـت توجـد أسـر ذات مطالـب ملكـية، تسـلك مسـلك أهـل القصـور، وكانـت هـذه الأسر توجد على القمة فى جميع أرجاء إيطاليا، وتكون بلاط فعـلى، قـبل كـل شـىء، حول شخص البابا فى روما، كانت تسوده نفس المثل العليا الـتى تسـود كـل بـلاط آخـر يسـتخدم الفـن والـثقافة عناصر تضفى روعة على مظهر حياته.

كانـت الدولـة الـبابوية قـد اسـتحوذت عـلى السـلطة السياسـية فى إيطاليا المفككـة. وكـان الـبابوات يشعرون بأنهم ورثة الأباطرة، كما عملوا على الاستفادة من

الآمـال الخيالـية فـى إعـادة مجـد الإمـبراطورية الرومانية القديمة، وهى آمال كانت منتشـرة فـى كـل ركـن مـن الـبلاد، وبـالفعل نجحـوا جزئـيًا فـى استغلالها لتحقيق غايـاتهم فـى بسـط سلطانهم السياسى. وصحيح أن محاولاتهم السياسية لم تتحقق، ولكـن رومـا أصبحت مركز الحضارة الغربية، وأصبح لها تأثير عقلى ازداد فوق ذلك عمقـا خـلال عصر الإصـلاح المضـاد Counter Reformation ، وظلت له فعاليته طـوال جـزء كـبير مـن عصـر الـباروك. ومنذ عودة البابوات من "أفينيون"، لم تصبح المديـنة ملـتقى دبلوماسـيًا يجـتمع فـيه السـفراء والقـائمون بالأعمال من جميع أرجاء العـالم المسيحى فحسـب، بـل أصـبحت أيضًـا سوق مالية هامة تتدفق إليها، وتنفق فـيها، مبالغ لابد أنها كانت تبدو عندئذ طائلة. وقد فاقت السلطة البابوية، بوصفها قـوة مالـية، جميع أمراء إيطاليا الشمالية وطغاتها ورجال بنوكها وتجارها، وكان فى استطاعتها أن تنفق على الثقافة مبالغ أضخم مما يستطيعون جميعًا إنفاقه، فأحرزت قصـب السـبق فـى مـيدان الفـن، بعد أن كانت فلورنسه هى المتفوقة فى هذا الميدان. وحـين عـاد الـبابوات مـن فرنسا، كانت روما أشبه بالخرائب بعد الغزوات الهمجية والدمـار الـذى لحقهـا مـن جـراء المعـارك التى دامت قرنًا كاملاً بين الأسـر الرومانية الكـبيرة. وكان سكان روما فقراء، بل إن كبار رجال الكنيسة كانوا عاجزين عن جمع ثـروة تكفـى لإحـداث حـركة إحياء فى الفن تتيح لروما أن تتنافس مع فلورنسه. ولم يكـن لـدى المقـر الـبابوى خـلال القـرن الخامس عشر فنانون من أهل روما، بل كان الـبابوات يعتمدون على القوى الخارجية. وقد استقدموا إلى روما أشهر فنانى العصر، وضـمنهم مازاتشـو، وجنتيـلى دى فابـريانو، ودونـاتللو، وفـرا أنجلـيكو، وبنوتسـو جوتسـولى، وميلوتسـودا فـورلى Melozzo da Forli ، وبنتوركـيو ومانتينـيا، ولكن هـؤلاء الفنانين كانوا جميعًا يغادرون المدينة بعد إتمامهم للأعمال المطلوبة منهم، دون أن يتركوا وراءهم أبسط أثر غير أعمالهم. وحتى فى عهد سكستوس الرابع (١٤٧١ — ١٤٨٤)، الـذى جعـل رومـا، بفضل الأعمال التى كلف بها الفنانين لتزيين كنيسته، مركـزا للإنـتاج الفـنى وقتًا ما، لم تظهر مدرسة أو اتجاه ذو طابع رومانى محلى. ولم يـبدأ مـثل هـذا الاتجـاه فـى الظهـور إلا فـى عهـد بابوية يوليوس الثانى (١٥٠٣ — ١٥١٣)، بعـد أن اسـتقر برامانـتى ومـيكلانجلو، وأخيرًا رافاييل، فى روما، ووضعوا

مواهبهم في خدمة البابا. وكانت تلك هي البداية الأولى لفترة النشاط الفني الفريد التي كانت نتيجتها تلك الآثار الرائعة في روما، وهي الآثار التي نرى فيها اليوم أعظم شاهد — بل الشاهد المؤكد الوحيد — على عظمة عصر النهضة في قمته، والتي لم يكن من الممكن أن تظهر في ذلك الوقت إلا في الظروف السائدة في المقر البابوي.

في هذه الفترة نشهد بداية فن كنسي جديد، في مقابل فن القرن الخامس عشر، الذي كان اتجاهه الأساسي دنيويًا. ومع ذلك لم يكن الاهتمام في هذا الفن منصبًا على القيم الروحية التي تعلو على هذا العالم، بل انصب على الوقار والجلال والفخامة والمجد. فقد حل محل الشعور المسيحي المتغلغل في باطن النفس البشرية، والمتعلق بالعالم الآخر، هدوء مترفع، وتعبير عن السمو الجسمي فضلاً عن العقلي. ويبدو أن الهدف الرئيسي للبابوات من كل كنيسة كبيرة، وكنيسة صغيرة، وقطعة للمذبح، ونافورة للتعميد، كان تخليد أنفسهم، بحيث كانوا يفكرون في مجدهم الشخصي أكثر مما يفكرون في مجد الله. وقد بلغت حياة البلاط في روما أوجها في عهد ليو العاشر (١٥١٣ — ١٥٢١). فكان المجلس البابوي أشبه ببلاط امبراطور، وكانت بيوت الكاردينالات أقرب إلى القصور الصغيرة للأمراء الزمنيين، كما كانت بيوت غيرهم من الأقطاب الروحيين أشبه بالبيوت الأرستقراطية التي تتنافس فيما بينها في الروعة والبهاء. وكان معظم أمراء الكنيسة وأقطابها هؤلاء شغوفين بالفن منذ البداية، فاستخدموا الفنانين لتخليد أسمائهم، إما عن طريق تقديم الهبات إلى الفن الكنسي، وإما عن طريق تشييد قصورهم وتجميلها. وحاول رجال البنوك الأثرياء في المدينة، وعلى رأسهم أجوستينوشيجي Agostinochigi ، صديق رافاييل، وراعيه، أن ينافسوهم في رعايتهم للفن، فزادوا بذلك من أهمية روما من حيث هي سوق للفن، ولكنهم لم يضيفوا إليها من عندهم شيئًا ذا بال.

وعلى عكس الطبقات الحاكمة في المدن الإيطالية الأخرى (ولا سيما فلورنسه)، التي كانت في عمومها متجانسة، كانت الطبقة العليا في روما تتألف من ثلاث فئات تتحدد معالمها بدقة[1]. وأهم هذه الفئات هي تلك التي يكونها بيت

---

(١) قارن، فيما يتعلق بالجزء الآتي:
Casimir V. Chledowski : Rom. Die Menschen der Renaissance. 1922, pp. 350 -2

البابا، مع أسرته وأقاربه، والمراتب العليا لرجال الدين، والدبلوماسيون الإيطاليون والأجانب، وشخصيات أخرى لا حصر لها، كان لها نصيب في الروائع البابوية. وكان أفراد هذه الفئة، في مجموعهم أكثر مشجعي الفن طموحًا وأعظمهم ثروة. والفئة الثانية تشمل كبار رجال البنوك والتجار الأثرياء، الذين كانت الظروف الاقتصادية مواتية لهم إلى أقصى حد في بيئة روما المسرفة في ذلك الحين، التي أصبحت مركزا للإدارة المالية البابوية في جميع أرجاء العالم. ولقد كان رجل البنوك التوفيتي Altoviti من أكثر مشجعي الفنون سخاء في تلك الفترة بأسرها، كما أن أشهر فناني ذلك العصر، باستثناء ميكلانجلو، خصم رافاييل، قاموا بأعمال لأجوستينو شيجي، فقد استخدم هذا الأخير، إلى جانب رافاييل، سودوما Sodoma ، وبالداساري بيروتسي Baldassare Peruzzi وسباستيانودل بيومبو Sebastiano del Piombo وجوليو رومانو Giulio Romano ، وفرانشسكوبيني F. Penni وجوفاني دا أوديني G. da Udini ، فضلاً عن كثير غيرهم من كبار الفنانين. أما الفئة الثالثة فتتألف من أفراد الأسر الرومانية القديمة ، التي كانت قد أصبحت أسرا فقيرة، ولم يكن لها تقريبًا أى دور فى الحياة الفنية، وكانت تقتصر على الاحتفاظ بصيتها القديم عن طريق تزويج أبنائها وبناتها لأولاد المواطنين الأثرياء، مما أدى إلى حدوث امتزاج مماثل لذلك الذى حدث خلال عهود سابقة في فلورنسه ومدن أخرى نتيجة لاشتراك طبقة النبلاء القديمة في أوجه النشاط الاقتصادي للطبقة الوسطى، وإن كان الامتزاج في الحالة الأولى أقل شمولاً مما كان في الحالة الثانية.

وفي بداية عهد يوليوس الثاني، كان عدد المصورين المقيمين في روما يتراوح بين ثمانية وعشرة مصورين يمكن تحديدهم بالاسم، ولكن لم يمض خمسة وعشرون عاما حتى أصبح هناك مائة وأربعة وعشرون مصورًا ينتمون إلى طائفة القديس لوقا. بيد أن الجزء الأكبر من هؤلاء كانوا صناعا حرفيين جذبتهم طلبات البلاط البابوى والبورجوازية الغنية، فتقاطروا إلى روما من جميع أرجاء إيطاليا[1]. على أنه مهما

---

[1] Hermann Dollmay : "Raffaels Werkstaette", Jahrb. d. Kunsthist. Saml. D. Allerh. Kaiserhauses, 1895, XVI, p. 233.

كـان أهمـية الـدور الـذى كـان يقـوم به رجال الدين ورجال البنوك فى الإنتاج الفنى بوصـفهم أصـحاب العمـل، فـإن مـن السـمات الـتى تميز فن عصر النهضـة فى فترته الوسـطى بكـل وضـوح أن مـيكلانجلو كان يشتغل للفاتيكان وحده تقريبًا، وأن معظم أعمـال رافايـيل بـدوره كانـت مخصصـة لـه. ولهذه الحقيقة أهمية حاسمة فى تطور أسـلوب هـذه الفـترة. فهـنا فقط، أى فى خدمة البابا، كان من الممكن أن يظهر ذلك "الأسلوب الفخم maniere grande" الذى تعد الاتجاهات الفنية للمدارس المحلية الأخـرى، بالقـياس إليه، إقليمية الطابع بدرجات متفاوتة. فلسنا نجد فى أى مكان آخـر هـذا الأسـلوب الرفـيع الفريد، الذى تتغلغل فيه بمثل هذا العمق عناصر الثقافة والعـلم، والـذى يقتصـر إلى هذا الحد على حل المشكلات المترفعة للقالب الفنى. ففى عصـر النهضـة المـتقدم، كـان مـن الممكن على الأقل أن تسىء الجماهير العريضة فهم الفـن، وكـان الفقـراء والجهـلاء أنفسـهم يجـدون بعـض نقـاط الالـتقاء معه. أما الفن الجديـد فـلم يكـن للجماهير أى اتصال به. فأى معنى كان يمكن أن يحمله لهم عمل مثل "مدرسة أثينا" لرافاييل ، والربات (Sybils) لميكلانجلو، حتى لو كان قد أتيح لهم فى أى وقت أن يروا هذه الأعمال؟

ولكـن الواقـع أن أمـثال هـذه الأعمـال هـى بعيـنها الـتى تحقـق فـيها الفن الكلاسـيكى لعصـر النهضـة، وهو الفن الذى اعتدنا أن نمتدح فيه شمول معانيه، مع أنـه كـان فـى واقـع الأمـر موجهًا إلى جمهور أصغر من أى جمهور كان الفن يخاطبه قبل ذلك. فقد كان تأثيره الجماهيرى، على أية حال، أضيق حدودًا من تأثير النزعة الكلاسـيكية اليونانـية، وإن كانا قد اشتركا فى صفة معينة: هى أنه، على الرغم من مـيله إلى الأسـلوب المـنمق stylization ، فإنـه لم يـتخل عـن الاتجاهـات المطابقـة للطبـيعة التى سادت فى الفترة السابقة عليه، بل عمل - بعكس ذلك - على تعميق هذه الاتجاهات وتركيزها. فكما أن تماثيل البارثنون تتميز بأنها أشكال "أصح" وأكثر اتفاقًـا مع التجربة المعتادة من تماثيل بوابة معبد زوس أو أوليمبا مثلا، فكذلك كانت الموضـوعات الفـردية فى أعمال رافاييل وميكلانجلو تعالج بطريقة أقرب إلى الطبيعة، وأكـثر تحـررًا وواقعـية، من موضوعات فنانى القرن الخامس عشر. ولا يوجد فى كل التصـوير الإيطـالى قبل ليوناردو أى شكل بشرى لا يتضمن شيئا قبيحًا أو متحجرًا أو

متقلصًا، إذا ما قورن بالأشكال البشرية التى كان يرسمها رافاييل، وفرا بارتولوميو، وأندريا دل سارتو، وتيسيان، وميكلانجلو. فالأشكال البشرية التى كانت تصور فى عصر النهضة المتقدم، مهما كان ثراء التفصيلات التى تراعى فيها بدقة، لا تقف على أقدامها مطلقًا فى ثقة ورسوخ، وحركاتها مغتصبة مفتعلة على الدوام، وأطرافها معتلة مختلة عند المفاصل، وعلاقتها بالمكان المحيط بها هى دائمًا علاقة متناقضة، والطريقة التى تشكل بها غير طبيعية، والطريقة التى تضاء بها مصطنعة. ولم تثمر الجهود التى بذلت فى القرن الخامس عشر من أجل تحقيق مطابقة الطبيعة إلا فى القرن السادس عشر. ومع ذلك فإن الوحدة الأسلوبية لعصر النهضة لا تتمثل فقط فى أن نزعة مطابقة الطبيعة التى بدأت فى القرن الخامس عشر قد استمرت وبلغت أوجها فى القرن السادس عشر، بل تتمثل أيضًا فى أن عملية التنميق (Stylization) التى أدت إلى الفن الكلاسيكى فى أواسط عصر النهضة قد بدأت فى منتصف القرن الخامس عشر. فقد سبق لألبرتى أن صاغ مفهومًا من أهم مفاهيم النزعة الكلاسيكية، وهو تعريف الجمال بأنه انسجام جميع الأجزاء. فهو يعتقد أن العمل الفنى يتكون على نحو من شأنه أن يكون من المستحيل اقتطاع أى جزء منه، أو إضافة أى شىء إليه، دون إخلال بجمال الكل[1]. هذه الفكرة، التى كان ألبرتى قد اهتدى إليها عند فتروفيوس، والتى يرجع أصلها فى الواقع إلى أسطو[2]، ظلت من القضايا الأساسية للنظرية الكلاسيكية فى الفن. ولكن كيف يمكن التوفيق بين هذا التجانس النسبى فى فلسفة الفن فى عصر النهضة - الذى تبدأ فيه النزعة الكلاسيكية فى القرن الخامس عشر وتستمر نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن السادس عشر - وبين التغيرات الاجتماعية التى حدثت فى الفترة ذاتها؟ لقد ظل عصر النهضة، فى فترته الوسطى، محتفظًا بروح الإخلاص للطبيعة، وأبقى على المعايير التجريبية للحقيقة الجمالية، بل زادها صرامة. والسبب الواضح لذلك هو أن هذا العصر، شأنه شأن العصر الكلاسيكى عند اليونانيين، يمثل - على الرغم من كل ما فيه من اتجاهات محافظة - فترة دينامية لم تكن عملية الارتفاع فى السلم

---

(1) L.B. Alberti : De re aedificatorica, 1485, VI, 2.

(2) E. Mueller : Gesch. Der Theorie der Kunst bei den Aiten, I, 1834, P. 100.

الاجتماعي قد اكتملت فيها بعد، وكان لا يزال من المستحيل فيه أن تنمو أية تقاليد ومواضعات نهائية محددة. ومع ذلك فإن محاولة وضع حد لعملية التسوية الاجتماعية، ومنع أى صعود آخر فى السلم الاجتماعى، كانت تسير على قدم وساق منذ ازدهار الطبقة الوسطى واختلاطها بطبقة النبلاء، وعلى أساس هذا الاتجاه نستطيع أن نعلل بداية ظهور الفهم الكلاسيكى للفن فى القرن الخامس عشر.

ولما كان التحول من نزعة مطابقة الطبيعة إلى النزعة الكلاسيكية لم يطرأ فجأة، بل كانت له مقدمات مهدت له قبل ذلك بوقت طويل، فمن السهل أن يؤدى ذلك بالمرء إلى إساءة فهم كل عملية التحول الأساسى التى أخذت تحدث فى ذلك الحين. ذلك لأن المرء لو ركز انتباهه على بشائر التغير المقبل، بادئًا من ظواهر انتقالية مثل فن ليوناردو وبيروجينو، لشعر بأن التغير قد استمر دون أى انقطاع، ولأحس بما يشبه الحتمية المنطقية، وبأن فن الفترة المتوسطة من عصر النهضة ليس إلا مركبًا يضم ما أنجزه القرن الخامس عشر. أو بعبارة أخرى سيكون لدى المرء عندئذ ما يحمله على أن يستنتج بسهولة أن التطور فى الأسلوبين كان تطورا داخليًا محضًا. أما التغير من الفن الكلاسيكى القديم إلى الفن المسيحى، أو من الفن الرومانسكى إلى الفن القوطى، فقد أدخل عناصر أساسية جديدة بلغ من كثرتها أنه يكاد يكون من المستحيل تفسير الأسلوب الأحدث عهدا على أساس النمو الباطن — أى بوصفه مجرد الضد أو المركب الديالكتيكى للأسلوب القديم — بل لابد من تفسير مبنى على دوافع غير الدوافع الفنية والأسلوبية الخاصة. أما فى حالة الانتقال من القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر فإن الأمر يختلف. فهنا يحدث تغير الأسلوب دون أى انقطاع تقريبًا، على نحو مطابق كل المطابقة للتطور الاجتماعى الذى كان هو ذاته متصلاً. ولكن ليس معنى ذلك أنه يحدث آليًا — أى كما لو كان دالة منطقية لها معاملات معروفة تمام المعرفة. ولو كانت الظروف الاجتماعية عند نهاية القرن الخامس عشر قد تطورت على نحو مختلف، نظرًا إلى عامل يصعب علينا تصوره — أى لو كان قد حدث مثلاً تغير اقتصادى أو سياسى أو دينى أساسى، بدلاً من تدعيم الاتجاه المحافظ الذى كان الطريق ممهدًا له من قبل — لتطور الفن بدوره، وفقًا لهذا التغير، فى اتجاه مخالف، ولكان الأسلوب الناجم

نتيجة "منطقية" لعصر النهضة المتقدم تختلف عن تلك التى وصلت إلى مرحلة الاكتمال فى الأسلوب الكلاسيكى. ذلك لأن المرء إذا شاء أن يطبق مبادىء المنطق على التطورات التاريخية، فلابد له أن يعترف على الأقل بأن المجموعة الواحدة من الظروف التاريخية يمكن أن تكون لها عدة نتائج متباينة.

ولقد وصفت مجموعة رافاييل المسماة "أراتسى Arazzi" بأنها بارثينون الفن الحديث، ومن الممكن أن نقبل هذا التشبيه، بشرط ألا ننسى الفارق الهائل بين النزعة الكلاسيكية القديمة والحديثة، على الرغم من كل ما بينهما من تشابه. فالفن الكلاسيكى الحديث، إذا ما قورن بالفن اليونانى، كان يفتقر إلى الحرارة والاتصال المباشر. ففيه طابع مقتبس، راجع إلى الوراء، والاتجاه الكلاسيكى فيه مصطنع إلى حد ما، حتى فى عصر النهضة. وهو انعكاس لمجتمع كان زاخرًا بذكريات البطولة الرومانية وفروسية العصور الوسطى، ومن هنا حاول أن يبدو على خلاف ما هو عليه، عن طريق اتباع قانون اجتماعى وأخلاقى تكون بطريقة مصطنعة، وحاول أن يصبغ النمط الكامل لحياته وفقًا لهذه الخطة الوهمية. فالفن الكلاسيكى يصف هذا المجتمع كما يريد أن يرى ذاته، وكما يريد أن يراه الغير. ولو فحصنا سمات هذا الفن بدقة، لاتضح لنا أنها كلها تقريبًا لا تعدو أن تكون ترجمة إلى لغة الفن لتلك المثل العليا الأرستقراطية، المحافظة، التى كان هذا المجتمع التواق إلى الثبات والاستقرار يحن إليها. ولم تكن النزعة الشكلية الفنية للقرن السادس عشر إلا نظيرًا لذلك النظام الشكلى من الأفكار الأخلاقية، ولذلك الوقار، اللذين فرضتهما الطبقة العليا فى ذلك العصر على نفسها. وكما أن الأرستقراطية والأوساط ذات العقلية الأرستقراطية فى المجتمع قد أخضعت الحياة لحكم قانون شكلى، لكى تصونها من فوضى الانفعالات، فإنها بالمثل قد أخضعت التعبير عن الانفعالات فى الفن لرقابة قوالب لا شخصية مجردة. ففى نظر هذا المجتمع، كان ضبط النفس، وكبح الانفعالات، وكبت التلقائية والإلهام والنشوة، هو أرفع وصية يسعى الفنان إلى الأخذ بها. وقد اختفى تمامًا من عصر النهضة، فى فترته الوسطى، ذلك العرض المكشوف للمشاعر، ودموع الألم وتشنجاته، والإغماء والعويل، والتضرع بالأيدى — أى بالاختصار، كل هذه الانفعالية البورجوازية التى ظلت بعض بقاياها منذ العصر

القوطى المتأخر مستمرة فى القرن الخامس عشر. ولم يعد المسيح شهيدًا معذبًا، بل أصبح مرة أخرى ملكًا سماويًا يرتفع فوق مستوى الضعف البشرى. كما أن مريم تنظر إلى ابنها الميت بلا دموع، ولا تبدى أية حركة، بل إنها تكبت أى نوع من الرقة السوقية حتى نحو المسيح الطفل. فشعار العصر بأكمله هو الاعتدال فى كل شىء. وكانت مبادىء الاقتصاد والدقة التى فرضها الفن على ذاته أقرب ما تكون شبها إلى قواعد النظام المفروضة فى الحياة اليومية. وكان ألبرتى قد استبق من قبل فكرة الاقتصاد فى الفن، فقال : "إن كل من يصبو إلى الوقار فى عمله، ينبغى أن يقتصر على عدد بسيط من الأشكال. فكما أن الأمراء يزيدون من هيبتهم باختصار خطبهم، فكذلك يزيد الاستخدام المقتصد للأشكال من قيمة العمل الفنى"[1]. وأصبح مبدأ التركيز والائتمار subordination يحل دائمًا محل التنسيق المجرد للتكوين الشكلى. ومع ذلك فعلى المرء ألا يتصور أن السببية الاجتماعية تمارس عملها على نحو من شأنه أن السلطة التى تسيطر على الفرد فى الحياة الاجتماعية تصبح، فى ميدان الفن، هى قاعدة الخطة العامة التى تتحكم فى كل الأجزاء المتفرقة للعمل المركب، وبالتالى أن ديمقراطية عناصر الفن قد تحولت الآن إلى ما يمكن تسميته بالسيادة المطلقة للفكرة الأساسية فى العمل المركب. وإن مجرد القول بتساوى مبدأ السلطة فى الحياة الاجتماعية مع فكرة الائتمار فى الفن لهو مجرد خلط لفظى. ومع ذلك فإن المجتمع المبنى على فكرة السلطة والخضوع لابد أن يفضل، بطبيعة الحال، التعبير عن النظام وإظهاره فى الفن، وكذلك غزو الواقع بدلاً من الاستسلام له.

مثل هذا المجتمع يود أن يضفى على العمل الفنى انتظامًا وضرورة. وهو يريد من الفن أن يثبت وجود معايير ومبادىء لا تتزعزع، ولا تخرق، وتظل سارية على نحو شامل، وأن يبرهن على أن العالم تحكمه غاية مطلقة ثابتة، وأن الإنسان هو حامل أمانة هذه الغاية — وإن لم يكن هذا يصدق على كل فرد على حدة. ولابد أن تكون الأنماط الفنية مرتكزة على مبدأ السلطة لكى تتفق مع أفكار هذا المجتمع،

---

[1] L. B. Alberti : Della pittura, II.

ولابد أن تترك انطباعًا مكتملاً محدد المعالم، مشابهًا لذلك الذى يود أن يتركه النظام التسلطى السائد فى ذلك العصر. فى مثل هذا المجتمع تنظر الطبقة الحاكمة إلى الفن على أنه، قبل كل شيء، رمز الهدوء والاستقرار الذى تصبو إلى تحقيقه فى الحياة. ذلك لأنه ، إذا كان عصر النهضة، فى فترته الوسطى، قد طور التأليف الفنى فى قالب التماثل والتطابق بين الأجزاء المنفصلة، وإذا كان قد شكل الواقع قسرا فى نمط مثلث أو دائرة، فإن هذا لا ينطوى فقط على حل لمشكلة شكلية، بل يتضمن أيضًا تعبيرًا عن نظرة مستقرة إلى الحياة، وعن الرغبة فى الإبقاء على الأوضاع التى تطابق هذه النظرة. وهو يضع المعيار فوق الحرية الشخصية فى الفن، ويرى أن اتباع المعيار فى هذا المجال، كما فى الحياة ذاتها، هو الطريق المضمون لبلوغ الكمال. والعنصر الرئيسى فى هذا الكمال هو شمول النظرة، الذى لا يمكن بلوغه إلا بالاندماج التام للأجزاء فى الكل، لا بعملية الإضافة وحدها. ولقد كان القرن الخامس عشر يصور العالم كما لو كان فى حالة صيرورة لا تنتهى أبدًا، وكما لو كان عملية نمو لا يمكن التحكم فيها، ولا تقبل الاكتمال أبدًا. وفى مثل هذا العالم يشعر الفرد بنفسه ضئيلاً عاجزًا، ويستسلم له طواعية، وهو قرير العين. أما القرن السادس عشر فيشعر بالعالم بوصفه كلاً له حدود واضحة. فالعالم هو بقدر ما يستطيع الإنسان إدراكه، لا أكثر، وكل عمل فنى يعبر بطريقته الخاصة عن ذلك الواقع الكلى الذى يستطيع الإنسان إدراكه.

ولقد كان فن عصر النهضة فى فترته الوسطى دنيويًا تمامًا فى اتجاهه العام. وحتى فى تصويره للموضوعات الدينية، لم يصل إلى أسلوبه المثالى عن طريق وضع العالم الطبيعى فى مقابل العالم فوق الطبيعى، وإنما عن طريق إيجاد مسافة بين موضوعات العالم الطبيعى ذاته – وهى مسافة تؤدى فى عالم التجربة البصرية إلى إيجاد فوارق فى القيمة مشابهة لتلك التى توجد بين الصفوة والجماهير العريضة فى المجتمع البشرى. والانسجام فيه هو المثل الأعلى الخيالى لعالم يخلو من كل صراع، لا نتيجة لسيادة مبدأ ديمقراطى، بل لسيادة مبدأ أوتوقراطى. فأعمال هذا العصر تصور لنا عالمًا مجملاً، مترفعًا، خاليًا من العرضية والعقم. وأهم مبدأ أسلوبى فيه هو الاقتصار على عرض العناصر الأساسية البحتة. ولكن ما هى هذه "العناصر

الأساسية"؟ إنها الأشياء الباقية الثابتة، التي لا يطرأ عليها الفساد، والتي تنحصر قيمتها قبل كل شيء في ابتعادها عما هو مجرد أمر واقع حدث بالصدفة. ومن جهة أخرى فإن العيني والمباشر، والعرضي والفردي – أعني تلك الأشياء التي كان فن القرن الخامس عشر يعدها أطرف عناصر الواقع وأهمها – هي في نظر هذا الفن غير أساسية. وهكذا خلقت الصفوة في ذلك العصر وهم الفن الذي ينطبق على كل الأزمان، والذي هو فن بشري أزلي، لأنها أرادت أن تقنع نفسها بأن نفوذها ومركزها لا يؤثر فيه الزمان، ولا يندثر، ولا يطرأ عليه تحول. وحقيقة الأمر، بطبيعة الحال، هي أن فن هذا العصر، بمعاييره الخاصة في القيمة والجمال، كان مقيدًا بالزمان، ومحدودًا وعرضيًا، شأنه شأن فن أي عصر آخر. ذلك لأن فكرة اللازمانية هي ذاتها نتاج لزمان معين، وصحة النزعة المطلقة لا تختلف في نسبيتها عن صحة النزعة النسبية.

ولقد كان أكثر عناصر الفن في عصر النهضة المتوسط تقيدا بالزمان، وبالعوامل الاجتماعية، هو مثله الأعلى في الجمال الخير Kalokagathia فهذا العنصر هو أوضح العناصر تعبيرا عن اعتماد فكرته عن الجمال على المثل الأرستقراطي الأعلى في الشخصية. ولم تكن الظاهرة الجديدة، التي تمثل مظهرا خاصا من مظاهر نظراته الأرستقراطية، هي أن الجمال الجسمي قد استرد مكانه في القرن السادس عشر – إذ أن القرن الخامس عشر من قبله كان ينظر بعين شغوفة إلى مباهج الجسد، وذلك على عكس النزعة الروحية في العصور الوسطى – بل أن ما هو جديد هو أن الجمال والقوة الجسمية أصبحا هما التعبير الصحيح عن الجمال والأهمية العقلية. فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضا لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحي، وكان هذا التعارض يزداد تأكيدا في فترات معينة عنه في فترات أخرى، ولكنه كان على الدوام ماثلاً في موضع ما من أفكار الناس. ولكن التعارض الذي قالت به العصور الوسطى بين الروحي والجسدي فقد أهميته في القرن الخامس عشر. فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطًا غير مشروط بالجمال الجسدي، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الاثنين. وهكذا اختفى التوتر الذي كان لا يزال قائمًا بين الصفات الروحية والجسمية اختفاء تامًا

فـى فـن عصـر النهضة المتوسط. فالمقدمات التى يرتكز عليها هذا الفن تجعل من غير المعقـول مـثلاً أن يصور الحواريون كأنهم فلاحون وصناع عاديون، كما كانوا يصورون بـالفعل فـى كثير من الأحيان، وبشغف بالغ، فى القرن الخامس عشر. ففى نظر هذا الفـن الجديـد يعـد الأنبـياء والحواريون والشهداء والقديسون شخصيات مثالية، حرة وعظـيمة، قويـة وموقـرة، جـادة ورزيـنة – فهم جنس بطولى فى أوج جماله الحسى الناضـج. وفـى أعمـال لـيوناردو تظل هناك أنماط تنتمى إلى الحياة اليومية إلى جانب تلـك الأشـكال النبـيلة، ولكـن الأشـكال الفخمـة الرفـيعة هـى وحدهـا الـتى تـبدو، بالـتدريج، جديـرة بـأن تصـور فنـيا. ويـنـتمى السـقاء فـى صورة "النار فى البورجو" المنسوبة إلى رافاييل، إلى نفس الجنس الذى تنتمى إليه عذارى ميكلانجلو ورباته – وهـو جـنس عمـلاق، موفـور النشـاط، واثـق بنفسـه، تـنم كل حركاته عن الاعتداد. والواقع أن جلال هذه الأشكال وصل إلى حد السماح بتصويرها عارية، على الرغم من الكراهـية القديمـة الـتى كانـت تشعر بها الطبقات الأرستقراطية نحو تصوير العرى، ومـع ذلـك فإنهـا لم تفقد بذلك شيئًا من جلالها. ففى التكوين النبيل لأطرافها، وفى الانسـجام الأنـيق لحركاتها، وفى الوقار الرزين لقوامها، نجد تعبيرًا عن نفس الرفعة الـتى تعبر عنها الملابس التى ترتديها فى الحالات الأخرى، وهى ملابس ثقيلة، بها ثنـيات عمـيقة، يصدر عنها حفيف حين يتحرك لابسوها، وهى على الدوام متحفظة فى أناقة، اختيرت بعناية فائقة.

ولقد اتخذ هذا العصر لنفسه أنموذجًا من المثل الأعلى للشخصية الذى صوره كاسـتيلونى فى كتابه "كورتيجيانو Cortegiano"(*) بأنه مما يمكن بلوغه، بل بأنه قـد بلـغ بـالفعل، وكـل مـا فعلـه هـذا العصـر هو أنه بالغ فيه بعملية التضخيم التى يخلعهـا كـل فـن كلاسـيكى عـلى أنموذجـه. فالمـثل الأعلى لفن البلاط ينطوى، فى الأمـور الأسـاسـية، على كل السمات البارزة فى تصوير عصر النهضة المتوسط للإنسان فـى الفـن. والشروط التى كان كاستيلونى يرى ضرورة توافرها فى الإنسان الكامل فى هـذا العـالم هى أولا تعدد المواهب، أى النمو المتجانس للقدرات الجسمية والروحية،

(*) أى رجل البلاط، وهو أشهر مؤلفات كاستيلونى (١٤٨٧ - ١٥٢٩). ويتميز هذا الكتاب بأسلوبه الرشيق، ويضع لرجال البلاط قواعد للسلوك اللائق بالنسبة إلى ذلك العصر. (المترجم)

والبراعة في استعمال السلاح وفي فن الحديث الاجتماعي معًا، والخبرة في فنون الشعر والموسيقى، والإلمام بالتصوير والعلوم. ومن الواضح أن العامل الحاسم في تفكير كاستيلوني هو النفور الأرستقراطي من كل نوع من التخصص والنشاط الاحترافي. والواقع أن الأشكال البطولية في عصر النهضة المتوسط، بما فيها من جمال خير Kalokagathia إنما هي ترجمة لهذا المثل الأعلى الإنساني والاجتماعي إلى لغة الفن البصري. ولكن ما يطابق المثل الأعلى لفن البلاط ليس فقط اختفاء التوتر بين الصفات الروحية والجسمية لهذه الأشكال البشرية، وليس فقط المساواة بين الجمال الجسمي والقوة الروحية، وإنما هو قبل كل شيء تلك الحرية التي تتحرك بها، وذلك المظهر الواثق من نفسه، والطبيعة الهادئة بل غير العابئة في الواقع — لمسلكها بأسره. فجوهر الرقي والتهذيب عند كاستليوني أن يحتفظ المرء بثباته وضبط نفسه في جميع الظروف، ويتجنب كل تظاهر ومبالغة، ويسلك وسط الجماعة بعدم اكتراث غير متكلف، وباحترام غير مصطنع. وفي الأشكال التي يتضمنها فن القرن السادس عشر نهتدى من جديد إلى نفس هذا الهدوء في السمات، وتلك السكينة في المظهر، وتلك الحرية في الحركات، بل أن التحول من العصر السابق يمتد أيضًا إلى العناصر الشكلية البحتة: إذ أن الشكل الهزيل الأعجف الذى ينتمى إلى العصر القوطي، والخط المتقطع، القصير النفس، في القرن الخامس عشر، أخذ يكتسب انسيابًا واثقًا من نفسه، وحيوية بليغة، واستدارة رشيقة، فاقت في كمالها كل ما عرف في أي فن آخر منذ العصر الكلاسيكي القديم. ولم يعد فنانو عصر النهضة المتوسط يجدون أية متعة في الحركات القصيرة، الحادة، المتعجلة، وفي الأناقة المسترخية المفتعلة، وفي الجمال المتقشف، غير المكتمل وغير الناضج، الذى كانت تتميز به الأشكال البشرية في القرن الخامس عشر. وإنما هم يتغنون بالقوة الفياضة. ونضج العمر والجمال، وهم يصورون الحياة كما هي موجودة، لا من حيث هي عملية صيرورة، وهم يعملون من أجل مجتمع مؤلف من أناس وصلوا ويريدون أن يظلوا حيث هم، ويشاركهم الفنانون أنفسهم مشاعرهم المحافظة. ولقد أراد كاستليوني من الرجل النبيل أن يسعى إلى تجنب ما هو ظاهر صارخ براق في مسلكه وملبسه، وأوصى بأن يرتدى ملابس سوداء كالأسبان، أو ملابس قاتمة على أية حال[1]. وبلغ

---

(1) Baldassare Castiglione : Il Cortegiano, II, 23 – 8 .

تغير الذوق الذى هو واضح هنا حدًا من العمق أدى إلى حرص الفن ذاته على تجنب البريق والتلون الزاهى الذى اتسم به القرن الخامس عشر. وكان ذلك أول انتصار للشغف باللون الموحد، ولاسيما الأسود والأبيض، الذى يسود الذوق الحديث. وقد اختفت الألوان من العمارة والنحت أولاً، وأصبح الناس منذ ذلك العهد يجدون من الصعب تصور أعمال العمارة والنحت اليونانية ملونة. وهكذا فإن العصر الكلاسيكى كان يحمل بالفعل فى طياته جوهر الأسلوب الكلاسيكى[1].

لم يدم عصر النهضة المتوسط إلا وقتًا قصيرًا، لا يزيد على عشرين عامًا. فبعد وفاة رافاييل أصبح من العسير التحدث عن فن كلاسيكى يمثل اتجاهًا أسلوبيًا عامًا. والواقع أن قصر هذه الفترة صفة مميزة لكل فترات الأسلوب الكلاسيكى فى العصور الحديثة، إذ أن فترات الاستقرار لم تكن، منذ نهاية عصر الإقطاع، سوى مراحل قصيرة الأمد. ومن المؤكد أن النزعة الشكلية الدقيقة لعصر النهضة المتوسط قد ظلت تمثل إغراء دائمًا للأجيال اللاحقة، ولكنها لم تعد إلى السيادة بعد ذلك أبدًا، إذا استثنينا بعض الحركات القصيرة الأمد، التى كان معظمها متكلفًا، مدفوعًا بدوافع تعليمية. ومن جهة أخرى فقد أثبتت هذه النزعة أنها أهم التيارات التحتية فى الفن الحديث. ذلك لأنه حتى على الرغم من عدم تمكن الأسلوب الشكلى الدقيق، المبنى على ما هو نمطى معيارى، من الصمود فى وجه النزوع الأساسى إلى مطابقة الطبيعة فى العصر الحديث، فإنه لم يعد من الممكن، بعد عصر النهضة، العودة إلى الأساليب الشكلية التراكمية المفككة المجزأة التى عرفت فى العصور الوسطى .. فمنذ عصر النهضة أصبحنا ننظر إلى العمل التصويرى أو النحت على أنه صورة مركزة للواقع منظورًا إليه من وجهة نظر واحدة متجانسة — أعنى تركيبًا شكليًا ينشأ عن التوتر بين العالم العريض والذات غير المنقسمة، المقابلة لهذا العالم. ولقد كان هذا الاستقطاب بين الفن والعالم يخفف من آن لآخر، ولكنه لم يختف مرة أخرى اختفاء تامًا على الإطلاق. ومن هنا فإنه يمثل التراث الحقيقى الذى خلفه عصر النهضة .

---

(1) Cf. Heinrich Woelffin : Dieklassische Kunst, 1904, 3rd edit., 223 – 4 .

الفصل الخامس
مفهوم المانرزم (الافتعالية)

لم تبدأ الأبحاث الخاصة بتاريخ الفن في إبداء اهتمام واضح بحركة المانرزم (الافتعالية) Mannerism إلا في وقت متأخر، بحيث أن المعنى التحقيرى المتضمن فى اسمها ذاته مازال يعد تعبيرًا مطابقًا عنها، مما أدى إلى جعل الفهم النزيه لهذا الأسلوب بوصفه نمطًا تاريخيًا خالصًا أمرًا عظيم الصعوبة. ففى حالة الأسماء الأخرى التى تطلق على الأساليب التاريخية، كالقوطى وعصر النهضة، والباروك والكلاسيكى، اختفى تمامًا ذلك التقويم الأصلى – الإيجابى أو السلبى – المتضمن فى الاسم، على حين أن الاتجاه السلبى مازال من القوة فى حالة المانرزم (الافتعالية) بحيث يتعين على المرء أن يتغلب على نوع من المقاومة الباطنة قبل أن يستطيع أن يستجمع من الشجاعة ما يمكنه من تسمية كبار فنانى هذه الفترة باسم "فنانى المانرزم" (الافتعاليين). على أننا لا نستطيع أن نستخلص من هذا اللفظ مقولة يمكن استخدامها فى البحث التجريدى لهذه الظواهر إلا بعد أن نفصل تمامًا بين مفهوم "الافتعالى" manneristic ومفهوم المفتعل أو المصطنع. صحيح أن المفهوم الوصفى البحت، المعبر عن النوع، والمفهوم المعبر عن نعت وهما المفهومان اللذان ينبغى تمييز كل منهما عن الآخر، يتفقان فى نقاط معينة، ولكن لا يكاد يوجد بينهما فى ذاتهما أى عنصر مشترك.

والواقع أن تصور الفن التالى للكلاسيكية على أنه عملية تدهور، والنظر إلى ممارسة الفن بطريقة المانرزم على أنها "روتين" متحجر يحاكى كبار الفن محاكاة ذليلة – هذا التصور مستمد من القرن السابع عشر، وكان أول من استحدثه هو بيللورى Bellori فى تأريخه لحياة أنيبالى كاراتشى Annibale Carraci [1]. وكان فازارى لا يزال يستخدم لفظ maniera للدلالة على فردية الفنان، وعلى

[1] Bellori : Vita dei pittori, etc., 1672 – Cf. Werner Weisbach : "Der Manierismus", Zeitscnr f. bild. Kunst, 1918 – 19, vol. 54, pp. 162 – 3 .

طريقة التعبير التى تتحدد حسب الشخصية أو العوامل التكنيكية، وبالتالى، على "الأسلوب" بأوسع معانى الكلمة. وهو يستخدم لفظ gran'maniera ليدل به على شىء إيجابى تمامًا. كذلك كان للفظ maniera معنى إيجابى تمامًا عند بورجينى Borghini الذى ذهب إلى حد إبداء أسفه لعدم توافر هذه الصفة فى فنانين معينين[1]، وبذلك استبق التمييز الحديث بين الأسلوب والافتقار إلى الأسلوب. وكان كلاسيكيو القرن السابع عشر – وهم بيللورى وملفازيا Malvasia هم أول من ربط بين لفظ maniera وبين فكرة الأسلوب المتكلف الرخيص فى الفن، الذى يمكن إرجاعه إلى سلسلة من الصيغ، فهما أول من شعر بالانقطاع الذى أحدثته المانرزم فى تطور الفن، وأول من أدرك ما طرأ على الفن بعد عام ١٥٢٠ من ابتعاد عن النزعة الكلاسيكية.

ولكن لماذا حدث هذا الابتعاد بالفعل فى مثل هذا الوقت المبكر؟ ولماذا ظل عصر النهضة المتوسط "أخدودا ضيقًا" – على حد تعبير فلفلين Woelfflin – يمكن عبوره بمجرد الوصول إليه؟ لقد كان ذلك العصر فى الواقع أخدودا أضيق حتى مما ينبئنا به فلفلين ذاته. فقد كانت أعمال ميكلانجلو، بل أعمال رافاييل ذاته، تنطوى فى ذاتها على بذور الانحلال. ذلك لأن لو حتى "طرد هليودورس" Expulsion of Heliodorus و"التناسخ" Transfiguration تحتشدان باتجاهات مضادة للكلاسيكية، تخرج عن إطار عصر النهضة فى أكثر من اتجاه واحد. فما هو تفسير قصر المدة التى ظلت فيها السيطرة معقودة للمبادئ الكلاسيكية، المحافظة، الشكلية الدقيقة، بلا منافس، ولماذا أصبحت الكلاسيكية، التى كانت فى العصر القديم أسلوبًا مبنيًا على الاستقرار والثبات، تبدو الآن "مرحلة عابرة"؟ ولماذا انحلت هذه المرة بمثل هذه السرعة بحيث أصبحت محاكاة خارجية خالصة للنماذج الكلاسيكية من جهة، واعتزالاً روحيًا عنها من جهة أخرى؟ ربما كان السبب هو أن التوازن الذى كانت النزعة الكلاسيكية فى القرن السادس عشر تعبيرًا عنه، كان منذ البداية الأولى مثلاً أعلى وخيالاً أكثر منه واقعًا، وأن عصر النهضة ظل حتى النهاية الأخيرة

---

[1] R. Borghini : Il Riposo, 1584 – C.F.A. Blunt, op. cit., p. 154 .

– كما نعلم – عصرا ديناميًا فى أساسه ، يعجز عن الوصول إلى الرضاء الكامل فى أى حل معين لمشكلاته. وعلى أية حال فإن المحاولة التى بذلها للتحكم فى الطبيعة المتقلبة للعقلية الرأسمالية، وفى الطبيعة الديالكتيكية للنظرة العلمية، لم تحرز نجاحًا أعظم مما أحرزته المحاولات المماثلة التى بذلت فى فترات لاحقة من التطور الثقافى الحديث. فمنذ العصور الوسطى لم يتم الوصول أبدًا إلى حالة من الاستقرار الاجتماعى الدائم، ومن هنا فإن الحركات الكلاسيكية فى العصر الحديث كانت، قبل كل شىء، نتيجة لبرنامج مرسوم أو تعبيرًا عن أمل منتظر، أكثر منها تعبيرا عن حالة من الاطمئنان الهادىء. وحتى ذلك التوازن غير المستقر، الذى نشأ حوالى نهاية القرن الخامس عشر، بوصفه خلقًا للطبقة الوسطى العليا المتخمة المحاكية لطبقة رجال البلاط، ولطبقة الكهنوت التى كانت قوية من الناحية الرأسمالية وطموحًا من الناحية السياسية – حتى ذلك التوازن كان قصير الأمد. وبعد فقدان إيطاليا لتفوقها الاقتصادى، والصدمة العميقة التى عانتها الكنيسة فى عصر الإصلاح الدينى، وغزو الفرنسيين والأسبان للبلاد ونهب روما، أصبح من المستحيل الاحتفاظ حتى بتصور خيالى لحالة مستقرة متوازنة. فكانت الحالة النفسية السائدة فى إيطاليا هى الشعور بكارثة على وشك الوقوع، وسرعان ما انتشرت هذه الحالة إلى أوروبا الغربية بأسرها، وإن لم تكن النقطة الأصلية التى بدأت منها هى إيطاليا فى كل الأحوال.

وهكذا فإن الصيغ المتوازنة، الخالية من التوتر، التى كان ينادى بها الفن الكلاسيكى، لم تعد كافية، ومع ذلك فقد ظلت تلتزم – بل كانت تلتزم أحيانًا بقدر من الإخلاص والحرص والتشبث اليائس يزيد على ما يمكن أن تلتزم به فى علاقة تؤخذ قضية مسلمة. وكانت نظرة الفنانين الشبان إلى عصر النهضة المتوسط شديد التعقيد. فهم لا يستطيعون التخلى ببساطة عما أنجزته النزعة الكلاسيكية فى مجال الفن، حتى لو كانت الفلسفة المنسجمة لهذا الفن قد أصبحت غريبة عنهم كل الغرابة. ومع ذلك فلم يكن من الممكن تحقيق رغبتهم فى الاحتفاظ بالاتصال غير المنقطع للعملية الفنية إلا إذا كان هناك اتصال فى التطور الاجتماعى يكون ركيزة تدعم جهودهم هذه. ذلك لأن الفنانين، بوصفهم مجموعة متكاملة، وكذلك الجمهور،

كـانوا مـن حيـث تكويـنهم الأساسـى ممـاثلين لمـا كانوا عليه فى عصر النهضة، وإن كانـت الأرض الـتى ترتكز عليها أقدامهم قد بدأت تتزلزل بالفعل. ويفسر لنا الشعور بعـدم الاسـتقرار، ذلـك الطـابع المـزدوج لعلاقـتهم بالفن الكلاسيكى. ولقد كان النقاد الفنـيون فـى القـرن السـابع عشـر قد شعروا من قبل بهذا الطابع المزدوج، ولكنهم لم يدركـوا أن الجمـع بـين محاكـاة الـنماذج الكلاسيكية وبين تشويهها فى آن واحد لا يـرجع إلى افـتقار إلى الذكاء، بل يرجع إلى الروح الجديدة غير الكلاسيكية تمامًا عند "الافتعاليين" Mannerists .

والواقـع أن عصرنا وحده، الذى تربطه بأسلافه نفس العلاقة الإشكالية التى كانـت تربط عصر المانرزم بالفن الكلاسيكى، هو الذى تمكن من فهم الطبيعة الخلاقة لهـذا الأسـلوب، ومـن أن يـرى فى الحرص الشديد على محاكاة النماذج الكلاسيكية تعويضًـا مـبالغًا فـيه عن الفاصل الروحى الذى كان يفصله عنه. فنحن أول من أدرك أن الجهـود الأسـلوبية الـتى بذلهـا جميع الفنانين الرئيسيين فى عصر المانرزم، مثل بونـــتورمو Pontormo وبارميجيانيـــنو Parmigianino ، وكذلـــك برونتســـينو Bronzino وبـيكافومى Beccafumi ، وتنـتورتو Tintoretto وجـريكو Greco، وكذلـك بـروجل Bruegel وشـبرانجر Spranger كانـت مركـزة قبل كل شىء على الـتخلص مـن كـل ذلـك الانـتظام والانسـجام الواضح فى الفن الكلاسيكى، وإحلال سمـات أكـثر ذاتـية وإيحائية محل طابعه المعيارى الذى يعلو على الأشخاص. فتارة كانـت هـذه السـمات تعمـيقًا للـتجربة الدينية وصبغًا لها بصبغة روحية، واستبصارًا لمضـمون روحى جديد فى الحياة، وتارة أخرى كانت نزعة عقلية مبالغًا فيها، تتعمد عـن وعى تشويه الواقع، مع ميل إلى الإغراب والشذوذ، وتارة ثالثة كان ما يؤدى إلى التخـلى عـن القوالـب الكلاسيكية هو نزعة أبيقورية مدققة متكلفة، تترجم كل شىء إلى لغـة الـرقة والتأنق. ولكن الحل الفنى كان على الدوام مشتقًا، وكان تركيبيًا يعتمد آخـر الأمـر عـلى الـنزعة الكلاسيكية، ويرجع أصله إلى تجربة ثقافية، لا إلى تجربة طبيعـية، سـواء أكان التعبير عنه يتخذ صورة احتجاج على الفن الكلاسيكى، أم كان يسـعى إلى الاحـتفاظ بالمـنجزات الشكلية لهذا الفن. وبعبارة أخرى فإننا نجد أنفسنا

هـا هنا إزاء أسلوب واع بذاته كل الوعى[1]، لا ترتكز قوالبه على الموضوع المعين بقدر مـا ترتكـز عـلى فـن العصـر السابق، وذلك إلى حد يفوق ما حدث فى أى اتجاه فنى هـام سـابق. فـلم يعـد الانتـباه الواعـى للفـنان موجهًا إلى اختيار أفضل الوسائل التى تحقـق غرضـه الفـنى فحسـب، بـل أيضًـا إلى تحديـد الغـرض الفنى ذاته – أى أن الـبرنامج الـنظرى لم يعـد يهتم بالوسائل وحدها، بل أيضًا بالغايات. ويمكن القول، مـن وجهـة الـنظر هـذه، أن المانـرزم هى أول أسلوب حديث، أى أول أسلوب يهتم بمشـكلة ثقافـية، ويـنظر إلى العلاقـة بـين الـتراث والـتجديد عـلى أنها مشكلة تحل بوسـائل عقلـية. فهـنا لا يكـون الـتراث إلا حصنًا يحتمى به من كل العواصف التى تقـترب بعـنف شديد، حاملة معها رياحًا غير مألوفة، أى أن التراث هنا عنصر يعد مـبدأ للحياة، وإن كان أيضًا مبدأ للهدم. وإنه لمن المستحيل على المرء أن يفهم حركة المانـرزم إن لم يـدرك أن محاكاتهـا للـنماذج الكلاسـيكية إنمـا هو هروب من الفوضى المهـددة، وإن الإفراط فى صبغ قوالبها بالصبغة الذاتية إنما هو تعبير عن الخوف من أن يخفق الشكل فى الصراع مع الحياة، وأن يذوى الفن فيصبح جمالاً بلا روح.

وإن اهتمامـنا الحـالى بحـركة المانـرزم، وإعادة النظر التى حدثت فى الآونة الأخـيرة لفـن تنـتورتو وجـريكو وبـروجل، وفن ميكانجلو المتأخر، إنما هو مظهر دال على المناخ العقلى لأيامنا هذه، تماما كما كانت إعادة تقويم عصر النهضة بالنسبة إلى جـيل بوركـارت، والدفـاع عـن عصـر الـباروك بالنسـبة إلى جـيل "ريجـل" Riegl و"فلفلـين" Woelfflin فقـد كـان بوركـارت يعـد بارميجانيـنو متكلفًا ومنفرًا، وكان فلفلـين لا يـزال يرى فى المانرزم شيئًا أشبه بتعكير لصفو التطور الطبيعى السليم للفن – أعـنى فاصلاً أجوف بين عصر النهضة وعصر الباروك. ولا يمكن أن ينصف حركة المانـرزم. ويسـتخلص طبيعـتها الفـردية الحقـة، فـى مقـابل طبـيعة عصرى النهضة والـباروك، إلا عصر عانى التوتر بين الشكل والمضمون، وبين الجمال والتعبير، ووجد فـيه مشـكلته الحيوية. فقد كان فلفين لا يزال يفتقر إلى التجربة الأصلية المباشرة لفن مـا بعد الانطباعية Post -impressionism ، وهى التجربة التى أتاحت لدفوجاك

---

[1] Wilhelm Pinder : "Zur Physiognomik des Manierismus". In "Die Wissenschaft am Sheidewege", Ludwig – Klages – Festschrift, 1932, p. 149 .

Dvorak أن يقدر أهمية الاتجاهات الروحية فى تاريخ الفن، وأن يرى فى المانرزم انتصارًا لاتجاه كهذا. ولقد كان دفوجاك يعلم حق العلم أن الروحانية لا تستنفد معنى فن المانرزم، وأن هذه الروحانية تختلف عن النزعة المتعالية transcendentalism فى العصور الوسطى فى أنها لا تمثل عزوفًا تامًا عن العالم، ولم يفته أنه كان يوجد، إلى جانب جريكو، فنان مثل بروجل، وإلى جانب تاسو Tasso شاعر مثل شيكسبير أو أديب مثل سرفانتس[1]. ويبدو أن المشكلة الرئيسية التى كانت تعنيه هى العلاقة المتبادلة، والعامل المشترك، ومبدأ التمايز بين مختلف الظواهر – ذات الاتجاه الروحى والاتجاه الطبيعى – فى داخل المانرزم. ومن سوء الحظ أن تحليلات هذا الباحث، الذى كانت وفاته سابقة لأوانها بكثير، لم تتعد كثيرًا التعبير عن هذين الاتجاهين اللذين كان يسميهما "بالاتجاه الاستنباطى والاستقرائى"، مما يزيد من الأسف على انطفاء حياته بمثل هذه السرعة.

ومع ذلك فإن التيارين المتعارضين فى المانرزم – وهما الروحانية الصوفية عند جريجكو والنزعة الطبيعية المرتكزة على فكرة شمول الألوهية عند بروجل – لا يقفان كل قبالة الآخر وكأنهما اتجاهان أسلوبيان مستقلان يتمثلان لدى فنانين مختلفين، بل لقد كانا عادة متداخلين تداخلاً وثيقًا. ذلك لأن بونتورمو وروسو Rosso، وتنتورتو، وبارميجانينو، ومور Mor وبروجل، وهيمسكيرك Heemskerck وكالو Callot ، كانوا واقعيين صميمين بقدر ما كانوا مثاليين، والصيغة الأساسية لكل الأسلوب الذى يشتركون فيه هى الوحدة المعقدة، التى لا يكاد يكون فيها تمايز، بين الطبيعة الروحانية، وانعدام الشكل والشكلية، والعينية والتجريد فى فنهم. غير أن هذا اللاتجانس فى الاتجاهات لا يعنى أن اختيار درجة الحقيقة التى يراد بلوغها فى العمل الفنى كان مجرد اختيار ذاتى اعتباطى خالص، كما اعتقد دفوجاك ذاته[2]، بل الأصح إنه علامة على تزعزع كل معايير الحقيقة،

---

[1] Max Dvorak : "Ueber Greco und den Manierismus". In: Kunstgesch. Als Geistesgesch., 1924. p. 271.
[2] Max Dvorak : "Pieter Bruegel der Aeltere", Ibid., p. 222.

ونتيجة محاولة كانت يائسة في كثير من الأحيان، للتوفيق بين روحانية العصور الوسطى وواقعية عصر النهضة.

وليس من شيء أدل على اختلال الانسجام الكلاسيكي من انفصام تلك الوحدة المكانية التي كانت أبلغ تعبير عن نظرة عصر النهضة إلى الفن. ذلك لأن اطراد المنظر، والترابط الموضعي للتكوين، واتساق منطق البناء المكاني، كل هذه الخصائص كانت بالنسبة إلى عصر النهضة من أهم شروط التأثير الفني للصورة. ولم يكن نظام رسم المنظور بأسره، وكل قواعد التناسب والبناء الهندسي، إلا وسائل لتحقيق الغاية القصوى للمنطق المكاني والوحدة المكانية. وقد بدأت حركة المانرزم بتفكيك بناء المكان في عصر النهضة، والمنظر المراد تصويره، إلى أجزاء متفرقة، لم يكن تفرقها خارجيا فحسب، بل كان تنظيمها الداخلي ذاته مختلفًا. وفي كل جزء مختلف من الصورة كانت تسود قيم مكانية مختلفة، ومعايير مختلفة، وإمكانات مختلفة للحركة: ففي أحد الأجزاء يسود مبدأ الاقتصاد، وفي جزء آخر يسود مبدأ الإسراف في معالجة المكان. وكان أوضح تعبير عن فصم وحدة المكان في الصورة على هذا النحو هو عدم وجود علاقة يمكن صياغتها منطقيًا بين حجم الأشكال البشرية وأهميتها الموضوعية. ففي كثير من الأحيان نجد أن الموضوعات التي لا تبدو لها إلا أهمية ثانوية بالنسبة إلى الموضوع الحقيقي للصورة، تصبح لها مكانة بارزة أكثر مما ينبغي، على حين أن ما يبدو أنه الموضوع الرئيسي تقل قيمته وتقل ظهوره. وهنا يبدو كأن الفنان يحاول أن يقول : "ليس من الممكن أن يحدد أحد بصفة نهاية من هم الممثلون الرئيسيون ومن هي الشخصيات الثانوية في مسرحيتي!" والتأثير النهائي لهذه الطريقة أشبه ما يكون بأشكال حقيقية تتحرك في مكان غير حقيقي، مكون اعتباطيًا، والجمع بين تفاصيل حقيقة في إطار خيالي، والتداول الحر لمعاملات مكانية وفقًا لغرض اللحظة فحسب. وأقرب شبيه إلى عالم الحقيقة المختلطة الممتزجة هذا هو الحلم، الذي تلغى فيه الروابط الحقيقية، وتدخل الأشياء في علاقات مجردة بعضها مع البعض، وإن كانت الموضوعات الفردية ذاتها توصف بأعظم قدر من الدقة، وبأشد التزام للطبيعة. وفي الوقت ذاته يذكرنا هذا العالم بالفن المعاصر، كما يعبر عنه وصف الارتباطات في التصوير السريالي، وفي عالم الأحلام

عند فرانتس كافكا، وفى أسلوب المونتاج فى روايات جويس، والمعالجة الأوتوقراطية للمكان فى الفيلم. ولولا تجربتنا مع هذه الاتجاهات الحديثة العهد لما اكتسبت حركة المانرزم أهميتها الحالية فى نظرنا.

والواقع أننا حتى لو اكتفينا بأعم وصف ممكن للمانرزم لكان هذا الوصف ذاته ينطوى على سمات شديدة الاختلاف، يصعب الجمع بينها فى مفهوم موحد. وهناك صعوبة خاصة ترجع إلى أن حركة المانرزم لا تمتد فى فترة معينة، محددة تاريخيًا بدقة. فهى قطعًا تمثل الأسلوب الرئيسى فى الفترة الواقعة بين العقد الثالث من القرن السادس عشر وبين نهاية ذلك القرن، غير أنها لا تسود ذلك القرن بلا منازع، وإنما تختلط باتجاهات يسودها أسلوب الباروك، ولاسيما فى أول هذه الفترة وآخرها. وكان الاتجاهان متشابكين تشابكًا وثيقًا فى الأعمال المتأخرة لرافاييل وميكلانجلو. ففى هذه الأعمال يوجد تنافس بين الأهداف التعبيرية الانفعالية لأسلوب الباروك، وبين النظرة "السيريالية" العقلية للمانرزم. وهكذا فإن الأسلوبين التاليين للكلاسيكية ظهر فى وقت واحد تقريبًا نتيجة للأزمة العقلية التى عانتها العقود الأولى من ذلك القرن: فالمانرزم قد ظهرت بوصفها تعبيرًا عن التعارض بين الاتجاهات الروحية والحسية لذلك العصر، وأسلوب الباروك ظهر بوصفه تسوية مؤقتة لذلك النزاع على أساس الشعور التلقائى. وبعد نهب روما، أخذ اتجاه الباروك فى الفن يتراجع تدريجيًا، وتلت ذلك فترة تزيد على الستين عامًا، كانت السيادة فيها للمانرزم. ويفسر بعض الباحثين حركة المانرزم بأنها رد فعل بعد فترة الباروك الأولى، كما يفسرون فترة الباروك المتأخرة بأنها هى الحركة المضادة التى حلت بعد ذلك محل المانرزم[1]. وتبعًا لهذا التفسير يكون قوام تاريخ القرن السادس عشر اصطدامات متكررة بين المانرزم والباروك، كان فيها النصر المؤقت لاتجاه المانرزم، والنصر النهائى للباروك – غير أن هذه النظرية تجعل عصر الباروك المتقدم يبدأ قبل المانرزم، وتبالغ فى الطابع الانتقالى العابر للمانرزم[2]. وواقع الأمر أن الصراع بين

---

[1] W. Pinder : "Das Problem der Generation", p. 140 – "Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1928, II, p. 252.

[2] تتمثل هذه النظرية أساسًا عند كل من :

الأسلوبين كان اجتماعيًا أكثر منه تاريخيًا. فالمانرزم هي الأسلوب الفنى لطبقة مثقفة أرستقراطية ذات ميول عالمية فى أساسها، على حين أن الباروك المتقدم تعبير عن اتجاه أكثر شعبية وانفعالية وقومية. وقد انتصر أسلوب الباروك الناضج على أسلوب المانرزم الأكثر تهذيبًا وفردانية، مثلما انتشرت الدعاية الكنسية لحركة الإصلاح المضادة، وأصبحت الكاثوليكية مرة أخرى هى ديانة الشعب. وقد تمكن فن البلاط فى القرن السابع عشر من تشكيل أسلوب الباروك وفقًا لحاجاته الخاصة، فهو من جهة قد حول النزعة الكلاسيكية الكامنة فيه بحيث جعل منها تعبيرا عن نزعة تسلطية حادة واضحة الاتجاه. ولكن المانرزم كانت فى القرن السادس عشر هى أسلوب البلاط بلا منازع، فكانت هى المفضلة على كل اتجاه آخر فى كل بلاط أوروبى ذى نفوذ. فمصورو بلاط أسرة المديتشي فى فلورنسه، وفرانسوا الأول فى فونتنبلو، وفيليب الثانى فى مدريد، ورودلف الثانى فى براج، والبرخت الخامس فى ميونيخ، كانوا جميعًا منتمين إلى حركة المانرزم. وقد انتشرت رعاية الأمراء للفنون، مع أساليب البلاطات الإيطالية وعاداتها، فى جميع أرجاء أوروبا الغربية، بل لقد بولغ فيها فى بلاطات معينة — كما فى فونتنبلو مثلاً. وكان بلاط فالوا Valois بالفعل شديد الضخامة مفرطًا فى التظاهر، وقد ظهرت فيه سمات تذكر المرء بما سيظهر فيما بعد فى بلاط فرساى[1]. أما بيئة البلاطات الأصغر من ذلك فكانت أقل بريقًا، وأقل علنية، وكانت أكثر اتفاقًا فى بعض النواحى مع الطبيعة الداخلية العقلية الباطنة للمانرزم. وهكذا كان برنتسينو Bonzino وفازارى فى فلورنسه، وأدريان دى فريس Adriaen de Vries وباتولوميوس شبرانجر Bartholomaeus Spranger، وهانزفون آخن H. v. Achen ويوزف هينتس Josef Heinz فى براج، وسوستريس Sustris، وكانديد Candid فى ميونيخ. يستمتعون بالبيئة المتماسكة الحميمة فى بلاط أقل ادعاء وتظاهرا، بالإضافة إلى كرم سادتهم الراعين لهم. بل لقد كان هناك ود وتعاطف حتى فى علاقة فيليب الثانى

W. Weisbach : "Der manierismus", p. 162 – Margarete Hoerner : "Dor Manierismus als kuenstlerische Anschauungsform", Zeitschr. F. Aesth. u. allg. Kunstwiss., vol. 22, 1926, p. 200.

(1) Ernest Lavisse : Histoire de France, V, 1, 1903, p. 208 .

وفنانيه، وهو أمر يدعو إلى الدهشة نظرا إلى ما كان يتسم به هذا الملك من طابع كئيب متجهم. فقد كان المصور البرتغالى كويلهو Coelho من أقرب أصفيائه، وكان هناك ممر خاص يربط بين حجراته وبين ورش فنانى البلاط، ويقال أنه كان هو ذاته مصورًا[١]. وعندما أصبح رودلف الثانى امبراطورًا، انتقل إلى قصر رادشين Hradshim فى براج، وهناك انعزل عن بقية العالم مع منجميه، وسيميائييه (alchemists) وفنانيه، وأمر برسم صور فيها من النزعة الشهوانية الرقيقة ومن الرشاقة الأنيقة ما يوحى بجو تسوده اللذات فى بيئة شبيهة ببيئة عصر الروكوكو، أكثر مما يوحى بالمسكن المنعزل الكئيب لحاكم مختل العقل. وكان فيليب ورودلف، وهما أبناء عمومة، لديهما على الدوام من المال ما يخصصانه للأعمال الفنية، ومن الوقت ما يكرسانه للفنانين أو متعهدى الفن، وكانت أضمن الطرق لمقابلتهما هى وجود عمل فنى مع من يطلب المقابلة[٢]. وكان فى طريقة جمع هذين الحاكمين للأعمال الفنية نوع من النزوع الغيور الحريص على التخفى، فدوافع الدعاية والمباهاة تكاد تختفى وراء الستار، بينما أصبحت الأهمية الأولى لدافع اللذة الجمالية.

ولقد كانت حركة المانرزم كما عرفت فى بلاطات الحكام، وخاصة فى صورتها المتأخرة، حركة أوروبية متجانسة شاملة — فهى أول أسلوب دولى عظيم منذ الأسلوب القوطى. وكان مصدر شمول تأثيرها هو النزعة المطلقة التى انتشرت فى جميع أرجاء أوروبا الغربية، واهتمام الأسر الحاكمة الشغوفة بالثقافة والطموحة إلى الفن. وأصبح للغة الإيطالية والفن الإيطالى فى القرن السادس عشر نفوذ شامل، يذكر المرء بسلطة اللغة اللاتينية فى العصور الوسطى. فالمانرزم هى الشكل الخاص الذى انتشرت به المنجزات الفنية لعصر النهضة الإيطالية إلى خارج إيطاليا. غير أن هذا الطابع الذى يتخطى حدود الدول ليس العنصر الوحيد الذى تشترك فيه المانرزم مع الأسلوب القوطى. فالإحياء الدينى فى هذه الفترة، والنزعة الصوفية الجديدة، والحنين إلى ما هو روحى، والاستهانة بالبدن، والاندماج فى تجربة ما هو خارق

---

(١) Ludwig Pfandel : Spanische Kultur und Sitte des XVI. u. XVII Jahrhunderts, 1924, p. 5.
(٢) L. Brieger, op. cit., pp. 109 – 10.

للطبيعة. كل ذلك يؤدى إلى تجديد للقيم القوطية، وهو تجديد لا يوجد عنه إلا تعبير خارجى، مبالغ فيه فى كثير من الأحيان، فى تلك الأشكال الهزيلة التى اتسم بها أسلوب المانرزم. والواقع أن النزعة الروحية الجديدة تتجلى فى التوتر بين العناصر الروحية والجسمية بصورة أوضح مما تتجلى فى التخلى التام عن المثل الأعلى الكلاسيكى للجمال الخير kalokagathia . ولا تنطوى المثل العليا الشكلية الجديدة بأية حال على زهد فى مباهج الجمال الجسمى، وإنما تصور الجسم وهو يكافح من أجل التعبير عن العقل، وهى تصور الجسم وهو يلف ويلتوى، وينحنى وينثنى، تحت ضغط العقل، وينطلق علوا فى سورة تذكر المرء بحالات الوجد فى الفن القوطى. فالفن القوطى، حين صبغ الشكل البشرى بصبغة روحية، كان قد اتخذ أول خطوة كبرى فى تطور النزعة التعبيرية الحديثة، وها هى ذى حركة المانرزم تتخذ الخطوة الثانية عن طريق تفتيت موضوعية عصر النهضة، وتأكيد الاتجاه الذاتى للفنان، والإهابة بالتجربة الشخصية للمشاهد.

الفصل السادس
عصر الواقعية السياسية

كانت حركة المانرزم هي التعبير الفني عن الأزمة التي اجتاحت أوروبا الغربية بأسرها في القرن السادس عشر، والتي امتدت إلى جميع ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية. وقد بدأ الانقلاب السياسي بغزو فرنسا وأسبانيا لإيطاليا. وكانت فرنسا وأسبانيا هما أول دولتين كبيرتين استعماريتين في العصر الحديث. ففرنسا أصبحت دولة كبرى بعد تحرر التاج من الإقطاع وانتهاء حرب المائة عام نهاية موفقة بالنسبة إليها، أما أسبانيا فقد أصبحت كذلك بعد وحدتها مع ألمانيا والأراضي الواطئة، وهي وحدة كانت وليدة الصدفة، وأدت إلى ظهور قوة سياسية لا نظير لها منذ عهد شرلمان. ولقد شبه البعض البناء السياسي الذي كونه شارل الخامس بواسطة الأقاليم التي آلت إليه بالميراث بإدماج ألمانيا في مملكة الفرنجة، ووصف بأنه آخر محاولة كبرى لإعادة الوحدة بين الكنيسة والإمبراطورية[1]. ولكن هذه الفكرة لم يكن لها أساس حقيقي منذ نهاية العصور الوسطى، وبدلاً من أن تسفر عن الوحدة المطلوبة، أسفرت عن صراع سياسي سيطر على التاريخ الأوروبي طوال ما يربو على أربعمائة عام.

وكانت فرنسا وأسبانيا قد دمرتا إيطاليا وأخضعتاها، ووصلتا بها إلى حافة اليأس. وعندما بدأ شارل الثامن حملته الإيطالية، كانت ذكرى غزوات الأباطرة الألمان في العصور الوسطى قد تلاشت تمامًا. ولقد كان الإيطاليون على الدوام يتقاتلون فيما بينهم، ولكنهم لم يعودوا يعرفون معنى الخضوع لسيطرة دولة أجنبية. وكان الغزو المفاجىء قد أذهلهم، فلم يتمكنوا أبدًا من الإفاقة من الصدمة. وقد بدأ الفرنسيون باحتلال نابولي، ثم ميلانو، وأخيرًا فلورنسه. وسرعان ما طردهم الأسبان مرة أخرى من جنوب إيطاليا، ولكن لومبارديا ظلت طوال عدة عشرات من السنين

---

[1] H. A. L. Fisher : A Hist . of Europe, 1936, p. 525 .

مسرحًا لصراع بين الدولتين الكبريين المتنافستين. وظل الفرنسيون محتفظين بمراكزهم هناك حتى عام ١٥٢٥، عندما هزم فرانسوا الأول فى موقعة بافيا وأخذ أسيرًا إلى أسبانيا. وأصبحت إيطاليا كلها الآن فى قبضة يد شارل الخامس، الذى لم يعد راغبًا فى الاستسلام لرغبات البابا. وفى عام ١٥٢٧ تحرك اثنا عشر ألف جندى مرتزق ضد روما لمعاقبة كليمنت السابع. وانضمت هذه القوة إلى الجيش الإمبراطورى تحت امرأة قائد جيوش البوربون، وغزوا المدينة المقدسة، وبعد ثمانية أيام تركوها حطامًا. فقد نهبت هذه الجيوش الكنائس والأديرة، وقتلت القساوسة والرهبان، واغتصبت الراهبات وأهانتهن، وحولت كاتدرائية القديس بطرس إلى اسطبل، والفاتيكان إلى معسكرات للجند. وبدا أن نفس أسس ثقافة عصر النهضة قد هدمت، وأصبح البابا بلا حول ولا قوة، كما أن كبار رجال الدين ورجال البنوك لم يعودوا يشعرون بالأمان فى روما. وتبعثر أفراد مدرسة رافاييل، الذين كانوا يسيطرون على الحياة الفنية فى روما، وفقدت المدينة أهميتها الفنية فى الفترة التالية مباشرة[1].
وفى عام ١٥٣٠ وقعت فلورنسه بدورها فريسة للجيش الأسبانى الألمانى. ونصب شارل الخامس، بالاتفاق مع البابا، ألساندرو مديتشى أميراً وراثيًا على فلورنسه، وبذلك أزال آخر بقايا الجمهورية. وقد أدت الاضطرابات الثورية التى نشبت فى فلورنسه بعد تدمير روما، والتى ترتب عليها طرد أسرة مديتشى، إلى تعجيل البابا فى اتخاذ قراره بالوصول إلى اتفاق مع الإمبراطور. وأصبح رئيس الدولة البابوية الآن حليفًا لأسبانيا: فأصبح لأسبانيا نائب ملك مقيم فى نابولى، وحاكم أسبانى فى ميلانو، وفى فلورنسه كان الأسبان يحكمون بوساطة أسرة مديتشى، وفى فيرارا عن طريق أسرة استى Este ، وفى مانتوا عن طريق أسرة جونتساجا Gonzaga . وساد أسلوب الحياة الأسبانى والقانون الأخلاقى الأسبانى، وآداب اللياقة الأسبانية والأناقة الأسبانية، فى المركزين الفنيين فى إيطاليا، وهما روما وفلورنسه ومن جهة أخرى فإن السيطرة العقلية للغزاة، الذين كانت ثقافتهم متخلفة بالقياس إلى الإيطاليين، لم تتغلغل بعمق كبير، وظل ارتباط الفن بالتراث القومى قائمًا. ذلك لأنه حتى فى النواحى التى بدت فيها الثقافة الإيطالية خاضعة للتأثير الأسبانى، لم

[1] H. Dollmayr, loc. Cit., p. 463 .

تكـن فـى الواقع إلا سائرة فى اتجاه تطورى أدت إليه المقدمات الممهدة لـه فى القرن السـادس عشـر، وهـو الاتجاه الذى كان يسعى إلى تحقيق النزعة الشكلية لفن البلاط بغض النظر تماما عن التأثير الأسبانى[1].

كان شارل الخامس قد غزا إيطاليا بمساعدة رأسمال ألمانى وإيطالى[2]. وحتى انـتخاب الإمبراطور كان، بدرجات متفاوتة، مسألة أموال. وكانت هيئة من أصحاب البـنوك تحـت رئاسـة أسـر فوجـر Fugger هى التى تنظم هذه العملية. ولم يكن ما يتقاضـاه الناخـبون قليلاً، فقد طلب البابا ما لا يقل عن مائة ألف دوكا ثمنًا لتأييده. ومـنذ تلـك اللحظة أصبح رأس المال التمويلى يسيطر على العالم. فالجيوش التى قهر بهـا شـارل أعـداءه ولم بهـا شمـل إمبراطوريته كانت من خلق هذه القوة. صحيح أن حـروبه وحـروب خلفائـه قـد دمـرت أكـبر الرأسمالـيين فـى عصـره، ولكنها ضمنت للرأسمالـية ذاتهـا سـيطرة عالـمية. ولم يكن مكسمليان الأول قد أصبح بعد قادرًا على جـباية ضـرائب منـتظمة، والاحـتفاظ بجـيش دائـم، إذ كانت القوة تكمن أساسًا فى الجـيوش الإقليمـية. أمـا حفـيده فكـان أول مـن نجـح فـى تنظـيم مالـية الدولة وفقًا لاعتـبارات الأعمـال الاقتصـادية وحدهـا، فخلـق بيروقراطـية موحدة، وجيشًا مرتزقًا كـبيرًا، وحـول الأرسـتقراطية الإقطاعـية إلى أرسـتقراطية بلاط وموظفين. فمنذ الوقت الذى عمل فيه ملاك الأرض على تأجير ضياعهم بدلاً من إدارتها بأنفسهم، تضاءلت حاشـيتهم، وتهـيأت الظروف لسيطرة السلطة المركزية[3]. وكان من الواضح عندئذ أن السـير فـى طـريق النظام المركزى المطلق ليس إلا مسألة وقت — ومال. ولما كان الجزء الأكـبر مـن دخـل الـتاج يـتألف مـن الضـرائب الـتى تجـبى مـن القطاعـات غـير الأرسـتقراطية وغـير المميزة مـن السـكان، فقـد كـان مـن مصـلحة الدولـة أن تشجع الازدهـار الاقتصـادى لهـذه الطبقات[4]. ومع ذلك فقد كانت مصالح كبار الرأسماليين

---

(1) CF. Benedetto Croce : La Spagna nella vita ital. Del Rinascimento, 1917, p. 241.

(2) Richard Enrenberg : Das Zeitalter der Fugger, 1895, I, p. 415 .

(3) Franz Oppenheimer : The State, 1923, pp. 244 – 5 .

(4) CF. W. Cunningham : Western Civilization in its Economic Aspects. Med. And Mod. Times, 1900, p. 174 .

هـى الـتى تطغـى، فـى كـل أزمة، على هذا الاعتبار، إذ لم يكن الملوك قادرين على الاستغناء عن مساعدة هؤلاء الرأسماليين، على الرغم من إيراداتهم المنتظمة.

وفـى الوقـت الـذى بـدأ فيه شارل الخامس يوطد دعائم حكمه فى إيطاليا، كـان مركـز الـتجارة العالـمية قـد تحـول مـن البحر المتوسط إلى الغرب نتيجة لتهديد الخطـر التركـى، وكشـف طـرق ملاحـية جديـدة، وظهـور الـبلاد المحـيطة كقـوى اقتصادية. وبعد أن حلت محل الدويلات الإيطالية، فى تنظيم التجارة العالمية، دول ذات إدارة موحدة، لها أقاليم أوسع بكثير، وفى متناول أيديها وسائل أضخم كثيرًا، انـتهى عهـد الرأسمالية القديمة، وبدأت الرأسمالية الحديثة على نطاق واسع. وعلى الـرغم مـن أهمـية النـتائج المباشـرة لجلـب المعـادن النفيسة من أمريكا إلى أسبانيا – وأعـنى بهـذه النـتائج زيـادة كمـية النقد وارتفاع الأسعار – فإن هذا السبب لا يكفى لتعليـل بدايـة العصـر الجديـد للرأسمالـية. فإلى جانب الفضة الأمريكية (التى بذلت محاولـة، لم تحـرز نجاحًا كبيرًا، لمعاملتها كما لو كانت ثروة مجردة – أى لجمعها وتخزيـنها داخـل الـبلد وفقًا لنظرية المذهب التجارى mercantilism) كان هناك عـامل أهم بكثير، هو التحالف بين الدولة ورأس المال، وما ترتب عليه من مؤسسات رأسمالية خاصة لشارل الخامس، ومن مشروعات سياسية لفيليب الثانى.

والواقـع أن من الممكن أن نلاحظ، منذ وقت مبكر جدًا، الاتجاه إلى الابتعاد عن مؤسسات الصناع الحرفيين، التى كانت تعتمد على موارد رأسمالية قليلة نسبيًا، والاستعاضـة عـنها بمؤسسـات صـناعية ضـخمة، وإلى إحـلال إدارة الأعمـال المالـية الخالصـة محل تجارة السلع. وفى القرن الخامس عشر أصبح هذا الاتجاه هو الغالب فـى المراكـز الـتجارية فى إيطاليا والأراضى الواطئة. ولكن الصناعة الواسعة النطاق لم تحـل محل المؤسسات الصغيرة المبنية على الاتفاق الفردى لحرفة معينة، ولم تجعلها عتـيقة بالـية، وكذلـك لم تصبح المعاملات المالية منفصلة تمامًا عن تجارة السلع، إلا عند نـهاية القرن السادس عشر. وأدى تخفيف جميع القيود على المنافسة الحرة، من جهـة، إلى وضـع حـد لـنظام الطوائـف، كما أدى من جهة أخرى إلى انتقال النشاط الاقتصـادى إلى مـناطق تـزداد تـباعدا عن مناطق الإنتاج. واندمجت المشاريع الصغيرة

فى وحدات أكبر، ولكن هذه الوحدات كان يديرها رأسماليون يكرسون أنفسهم بصورة متزايدة لأعمال مالية بحتة. وأصبح معظم الناس يجدون صعوبة متزايدة فى فهم أسرار العوامل الأساسية فى الشئون الاقتصادية، ويرون أن قدرتهم على ممارسة أى تأثير فيها تقل بالتدريج. وأصبحت لمطالب السوق حقيقة غامضة، وإن كانت مع ذلك حقيقة محتومة لا راد لها، فهى تحلق فوق رءوس الناس وكأنها قوة عالية لا مفر منها. وفقدت المستويات الدنيا والمتوسطة شعورها بالأمان مع فقدانها لنفوذها فى الطوائف الحرفية، غير أن الرأسماليين بدورهم لم يشعروا بالأمان. فرغبتهم فى تأكيد ذاتهم كانت تدفعهم إلى أن يظلوا فى حركة دائمة، ولكن ازدياد نمو أعمالهم كان يدفعهم إلى التغلغل فى مجالات تزداد خطورة على الدوام. وقد وقعت فى النصف الثانى من القرن سلسلة غير منقطعة من الأزمات المالية: ففى عام ١٥٥٧ أفلست الدولتان الفرنسية والأسبانية، وفى عام ١٥٧٥ أفلست أسبانيا مرة أخرى — وهى كوارث لم تقتصر على زعزعة دعائم مؤسسات الأعمال الكبرى، بل كانت تعنى خراب عدد لا حصر له من المشاريع الاقتصادية الأضيق نطاقًا.

وكانت أكثر الأعمال الاقتصادية إغراء هى التعامل فى قروض الدولة، ولكن نظرًا إلى فداحة ديون الأمراء، فقد كانت هذه فى الوقت ذاته أخطر الأعمال. وكان لدى الطبقات الوسطى، بودائعها فى البنوك والتزاماتها فى أسواق الأوراق المالية التى كانت قد أنشئت حديثًا، مصالح واسعة فى هذه المقامرة، إلى جانب رجال البنوك والمضاربين المحترفين. وحين لم تعد الموارد المالية للبيوت المصرفية المنفردة تكفى لمواجهة حاجات الملوك من رءوس الأموال، بدأ هؤلاء يطلبون ائتمانات من بورصتى أنتورب وليون بدورهما[١]. وكانت هذه المعاملات من الأسباب التى أدت إلى ظهور شتى أنواع مضاربات سوق الأوراق المالية، كالتعامل فى الأسهم، والمساومات الزمنية، والتحكيم، وعمليات التأمين[٢]. وسيطرت عقلية البورصة على أوروبا الغربية بأسرها، وانتشرت حمى المضاربة، التى بلغت قمتها عندما قدمت الشركات فى أرباحها الخيالية للجمهور. وكانت النتيجة كارثة بالنسبة إلى الجماهير

---

(١) R. Ehrenberg, op. cit., II, p. 320 .

(٢) Henri Sée : Les Origines du capitalisme moderne, 1926, pp. 39 – 9.

العريضة: إذ انتشرت البطالة نتيجة لتحول الاهتمام من الإنتاج الزراعى إلى الإنتاج الصناعى، وازدحمت المدن، وارتفعت الأسعار وانخفضت الأجور. وبلغ السخط الاجتماعى أوجه فى البلد الذى حدث فيه، وقتا ما، أكبر تراكم لرأس المال، وهو ألمانيا، وانفجر ذلك السخط بين الطبقة التى كانت تلقى أكبر قدر من التجاهل — وهى طبقة الفلاحين. وكان لذلك السخط ارتباط مباشر بحركة الفلاحين الدينية، وذلك، من جهة، لأن هذه الحركة هى ذاتها ناتجة عن الدينامية الاجتماعية للعصر، ولأن قوى المعارضة، من جهة أخرى، تجد أن أيسر طريقة هى التجمع تحت الراية المشتركة لفكرة دينية. ولم تكن الثورتان الاجتماعية والدينية وحدة لا تنفصم فى حركة اللامعمدانيين فحسب، بل أن الأصوات المعاصرة، كاحتجاجات شخص مثل أولريخ فون هوتن Ulrich von Hutten على سياسة الحماية الاقتصادية والاقتصاد النقدى وعلى الربا والمضاربة بالأرض — أى على ما أطلق عليه لفظ Fuggerei[1] — توحى بأن السخط كان لا يزال عمومًا يمر بمرحلة مضطربة غير محددة المعالم من مراحل تطوره. فكان هذا السخط يجمع بين الطبقات التى تهتم بالدين أكثر مما تهتم بالثورة الاجتماعية، وبين تلك التى تبدى بالثورة الاجتماعية اهتمامًا أعظم، بل لا تهتم إلا بها. ومع ذلك، فمهما انقسمت هذه العناصر فيما بينها، فإن العصور الوسطى كانت لا تزال قريبة العهد إلى حد يجعل كل الأفكار التى يمكن تصورها قابلة لأن يعبر عنها بأيسر السبل الممكنة من خلال الأنماط الفكرية والانفعالية للإيمان الدينى. وهذا ما يفسر تلك الحالة الغامضة المحمومة، وذلك التوقع الشامل، والغامض، للخلاص، اللذين تضافرت العوامل الدينية والاجتماعية على إحداثهما.

غير أن الحقيقة الحاسمة بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية لحركة الإصلاح الدينى هى أن هذه الحركة بدأت بموجة من السخط على فساد الكنيسة، وأن تقتير رجال الدين، والاتجار فى صكوك الغفران والمناصب الكنسية، كان هو السبب

---

(1) F. v. Bezold : "Staat u. Gesellschaft des Reformations zeitalters". In "Staat u. Gesellschaft der neuern Zeit". Die Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, p. 91 .

ملحوظة للمترجم: لفظ Fuggerei نسبة إلى إحدى الأسر الرأسمالية الكبرى فى ذلك العصر واسمها أسرة Fugger . (المترجم)

المباشر الذى أدى إلى دفع عجلة هذه الحركة. وقد أكدت الطبقات المضطهدة والمستغلة بعد ذلك أن اللعنة التى يصبها الكتاب المقدس على الأغنياء، والوعود التى يبشر بها الفقراء لا تصدق فقط على مملكة السماء. ومع ذلك فإن عناصر الطبقة الوسطى، التى تعاونت بحماسة فى الصراع ضد الامتيازات الإقطاعية لرجال الدين، لم تكتف بالانسحاب حالما تحققت أهدافها، بل قاومت أى تقدم يخدم مصالح الطبقات الدنيا إذا كان يلحق الضرر بمصالحها هى. وهكذا فإن البروتستانتية، التى بدأت حركة شعبية على أوسع أساس ممكن، أصبحت الآن ترتكز فى معظم الأحوال على الحكام المحليين وعلى عناصر الطبقة الوسطى هذه. ويبدو أن لوثر قد رأى، بحس سياسى صائب، أن الطبقات الثورية فى وضع لا أمل فيه، بحيث أخذ بالتدريج ينحاز إلى تلك المستويات الاجتماعية التى ترتبط مصالحها بحفظ القانون والنظام. وحين فعل ذلك ، فإنه لم يتخل عن الجماهير فحسب، بل أثار حفيظة الأمراء وأشياعهم على "أوباش الفلاحين من السفاكين والأفاقين". وكان من الواضح أنه أراد أن يبعد عن نفسه بأى ثمن شبهة الاتصال على أى نحو بالثورة الاجتماعية.

وكان لابد أن يكون لخيانة لوثر تأثير مدمر[1]. أما تفسير قلة الشواهد المباشرة على هذه النقطة قد يكون هو أن الطبقات التى خانها لم يكن لديها متحدثون حقيقيون باسمها خارج صفوف اللامعمدانيين. غير أن الكآبة العامة السائدة فى نظرة ذلك العصر إلى الأمور إنما هى تعبير غير مباشر عن خيبة الأمل التى لابد أن أوساطًا واسعة من الناس قد أحست بها إزاء الطريقة التى كان يسير عليها الإصلاح الدينى. فقد كان موقف لوثر "المعتدل" مثلاً مخيفًا من أمثلة الواقعية السياسية. ولم تكن تلك قطعًا أول مرة تلتقى فيها المثل العليا الدينية فى منتصف الطريق مع الحياة السياسية — إذ أن تاريخ المسيحية يبدو كله منحصرًا فى إيجاد توازن بين ما لله وما لقيصر — ولكن التنازلات كانت فى البداية تتم بالتدريج، وبمراحل انتقالية لا تكاد تكون ملحوظة، وكانت، فضلاً عن ذلك، تحدث فى فترة

---

[1] E. Belfort Bax : The Social Side of the German Reformation, II, The Peasant War in Germany, 1525 – 6, 1899, pp. 275 FF.

كانت فيها خلفية الحوادث السياسية خافية فى معظم الأحيان على الجمهور. أما تدهور البروتستانتية فقد حدث فى وضح نهار النزعة الإنسانية، وفى عصر ظهرت فيه الطباعة، والكتيبات، وكان فيه الاهتمام بالشئون السياسية، والقدرة على إصدار حكم فيها، ساريًا على الجميع. ومن الجائز أن القادة العقليين لذلك العصر لم يكونوا مهتمين على الإطلاق بقضية الفلاحين، وكانوا يدافعون عن قضايا مضادة تمامًا لها، ولكن كان لابد أن يتأثروا بذلك التحول العسكى الذى طرأ على فكرة عظيمة، حتى ولو كانوا معادين للإصلاح الدينى. والواقع أن وجهة نظر لوثر إزاء مشكلة الفلاحين إنما كانت مظهرا للاتجاه الذى كان من المحتم أن تسير فيه أية فكرة ثورية فى عصر الحكم المطلق[1].

لقد كانت البروتستانتية فى النصف الأول من القرن – أى فى الفترة السابقة للحروب الدينية، ومجلس ترنتو، والإصلاح الدينى المضاد الصارم – تواجه أوروبا الغربية بمشكلة ليست فقط كنسية وطائفية، وإنما هى مشكلة ضمير لا يستطيع أن يهرب منها أى شخص لديه شعور بالمسئولية الأخلاقية هروبًا كاملاً، وهى فى ذلك تشبه الحركة السفسطائية فى العالم الكلاسيكى، وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر، والاشتراكية فى عصرنا الحاضر. فبعد الإصلاح الدينى لم يعد هناك أى كاثوليكى شريف لم يقتنع بفساد الكنيسة وضرورة تطهيرها. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل أن تأثير تلك الأفكار التى نبعت من ألمانيا كان أعمق من هذا بكثير: فقد أصبح الناس شاعرين بطابع الجوانية inwardness والأخروية، والصرامة، فى العقيدة المسيحية، وهو الطابع الذى كان قد فقد من قبل، وأحسوا بحنين جارف إلى استعادة هذه الخصائص. والأمر الذى أثار حماسة المسيحيين الصالحين فى كل مكان، ولاسيما المثاليين والمثقفين فى إيطاليا، وكان فيه إلهام لهم، هو الاتجاه المضاد للمادية فى حركة الإصلاح الدينى، ونظرية التبرير عن طريق الإيمان، وفكرة الاتصال المباشر بالله، والرأى القائل أن جميع المؤمنين رجال الله (أو قساوسته). ولكن بعد أن أصبحت البروتستانتية عقيدة أمراء لا يهتمون إلا

---

[1] Friedrich Engels : Der deutsche Bauernkrieg, Passim.

بالسياسة، وطبقة لا تهتم إلا بالاقتصاد ، وبعد أن أوشكت على أن تصبح كنيسة جديدة، فإن هؤلاء المثاليين والمثقفين الذين كانوا قد شغفوا بها بوصفها حركة روحية خالصة، كانوا قطعًا أكثر الناس شعورًا بخيبة الأمل.

ولم تكن الرغبة فى روحانية جديدة، وفى تعميق الحياة الدينية، أقوى فى أى مكان مما كانت فى روما، كما لم يكن هناك فى أى مكان شعور أعظم مما كان لديها بالخطر الذى يهدد وحدة الكنيسة من جراء حركة الإصلاح الألمانية، حتى على الرغم من أن هذه المشاعر والأفكار لم تظهر فى الوسط المحيط بالبابا مباشرة. ولقد كان معظم أقطاب حركة الإصلاح الكاثوليكية من أصحاب النزعة الإنسانية المستنيرين الذين كانت لديهم أفكار تقدمية إلى حد بعيد عن عيوب الكنيسة وقسوة العملية اللازمة لتخليصها من عللها، ولكن نزعتهم التجديدية لم تصل إلى حد الشك فى السلطة المطلقة للبابوية. فجميعهم كانوا يريدون إصلاح الكنيسة من الداخل. ولكنهم كانوا قطعا يريدون إصلاحها، وقد اقترحوا البدء بعقد مجلس كنسى حر وعالمى. غير أن البابا كليمنت السابع أبى أن يستمع إليهم – فمن يدرى ماذا يمكن أن يسفر عنه مجلس كهذا! وفى حوالى عام ١٥٢٠ تكونت فى روما "جماعة الحب الإلهى"، وهى جماعة تهدف إلى ضرب أمثلة للتقوى وتقديم اقتراحات لإصلاح الكنيسة. وكان ينتمى إلى هذه الجماعة بعض من أكثر رجال الدين فى روما علمًا وفضلاً، مثل سادوليتو Sadoleto وجيبرتى Giberti وتينى Thiene وكارافا Caraffa . على أن نهب روما وضع حدا لهذا المشروع بدوره، إذ تفرق أعضاء الجمعية، وكان لابد من مضى بعض الوقت قبل أن يتمكنوا مرة أخرى من تجميع قواهم. وقد استمرت الحركة فى البندقية، حيث كان أقوى دعائمها هم سادوليتو، وكونتارينى Contarini وبولى Pole . وكان الهدف هنا، كما سيكون فى روما فيما بعد، هو التوفيق بين اللوثرية وبين الحفاظ على المضمون الأخلاقى لحركة الإصلاح الدينى لصالح الكنيسة الكاثوليكية، ولاسيما مذهب التبرير بالإيمان.

وكانت فيتوريا كولونا Vittoria Colonna وأصدقاؤها، الذين ميكلانجلو واحدًا منهم ابتداء من عام ١٥٣٨، مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بتلك الأوساط ذات التعليم

الإنسانى، التى كان اهتمامها منصبًا على الدين. وقد وصف المصور البرتغالى فرانشسكو دى هولاندا، فى كتابه "محادثات عن التصوير" (١٥٣٩)، الحماسة الدينية لهذه الجماعة، التى تعرف بها عن طريق أحد أصدقائه، وروى أمورًا منها اجتماعاتها فى كنيسة القويس سلفسترو على جبل كافالو، حيث كان يقوم عالم مشهور من علماء اللاهوت فى ذلك العصر بشرح رسائل القديس بولس. وأغلب الظن أن ميكلانجلو تلقى هنا، فى صحبة فيتوريا كولونا وأصدقائها، القوة الدافعة الحاسمة التى أدت إلى تجدد حياته الروحية وإلى ظهور الأسلوب الروحانى فى أعماله الأخيرة. والواقع أن التطور الدينى الذى مر به كان متمشيًا تمامًا مع فترة الانتقال المؤدية من عصر النهضة إلى حركة الإصلاح المضادة، ولكن وجه الغرابة فيه هو ذلك الانفعال العنيف الذى اقترن بتحوله الباطن، والعمق الذى عبر به عنه فى أعماله. ويبدو أن ميكلانجلو، حتى فى شبابه، كان شديد الحساسية للمؤثرات الدينية. وقد تركت شخصية سافونارولا Savonarola (*) ومصيره أثرًا لا يمحى فى نفسه، فقد ظل طوال حياته بمعزل عن أوجه النشاط الدنيوية، وهو موقف لابد أن أصله راجع إلى هذه التجربة. وكانت تقواه تزداد عمقًا كلما تقدم به العمر، فأصبحت أشد حرارة وتمسكًا وأقوى سيطرة عليه، حتى امتلأت بها روحه، ولم تقتصر على الحلول محل مثله العليا المنتمية إلى عصر النهضة، بل جعلته يشك فى الهدف من كل نشاطه الفنى، وفى قيمته. على أن التحول لم يحدث دفعة واحدة، وإنما حدث بالتدريج. وكانت مظاهر النظر إلى الفن على طريقة المانرزم، التى تتجلى فى اختلال الإحساس بالانسجام، وقد ظهرت من قبل فى بعض أعمال، مثل مقابر أسرة المديتشى، والمستطيلات الركنية فى سقف الكنيسة الستينية. وفى "يوم القيامة" (١٥٣٤ — ٤١) كانت الروح الجديدة هى المسيطرة عليه كل السيطرة، فلسنا هنا إزاء

(*) جيرولامو سافونارولا (١٤٥٢ – ١٤٩٨) مصلح دينى وسياسى إيطالى، كان يدعو فى فلورنسه إلى تجديد للمسيحية على أسس روحية، وبالتالى إلى إحياء المجتمع بالتقشف والتخلى عن متاع الدنيا. وكان له دور كبير فى الحركات السياسية التى حدثت فى فلورنسه فى أواخر القرن الخامس عشر. وقد اتهم بادعاء النبوة، وطرده البابا من الكنيسة، وحكم عليه بالموت حرقًا عقابًا له على "تجديفه". وظل إلى آخر لحظات حياته مؤمنًا بمبادئه الإصلاحية. (المترجم)

نصب يرتفع متغنيًا بالجمال والكمال، والقوة والشباب، بل نحن إزاء صورة رعب ويأس، وصيحة للخلاص من الفوضى التي تهدد فجأة بابتلاع عالم عصر النهضة. فالتقوى الدينية، والرغبة فى إخماد كل ما هو أرضى، وجسمى، وحسى، فى كيان المرء، تسود هذا العمل. وفيه يختفي الانسجام المكانى لتكوينات عصر النهضة، إذ أن المكان الذى يتحرك فيه التصوير هو مكان غير حقيقى، متقطع، ولا يرى بطريقة موحدة، كما أنه لا يركب تبعًا لمقياس واحد شامل. وفى كل وجه من أوجه هذا العمل نجد تعبيرًا عن الخروج الواعى، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان صبغة المبالغة المتعمدة، عن المبادىء القديمة للتنظيم، وتشويهًا وتحطيمًا لصورة العالم السائدة فى عصر النهضة — ويتمثل ذلك أساسًا فى إلغاء قواعد المنظور، الذى يظهر أوضح ما يكون فى عدم وجود التجسيمات المكانية foreshortenings ، وبالتالى، فى المبالغة فى معالجة الأشكال العليا فى التكوين بالنسبة إلى الأشكال الدنيا[1]. والواقع أن "يوم القيامة" فى الكنيسة الستينية هو أول عمل فنى هام فى العصور الحديثة لم يعد "جميلاً"، ويعود بنا إلى الوراء، إلى تلك الأعمال الفنية فى العصور الوسطى التى لم تكن قد أصبحت جميلة بعد، وإنما كانت تعبيرية فحسب. ومع ذلك فإن عمل ميكلانجلو يختلف عنها اختلافًا شديدًا: فهو يمثل احتجاجًا، تم الوصول إليه بصعوبة واضحة، على جمال الشكل وكماله وخلوه من كل شائبة، وهو دعوة إلى عدم التناسق، تنطوى على عنصر عدوانى فيه تحطيم للذات. ولم يكن ذلك العمل فقط إنكارًا لتلك المثل العليا التى حاول فنانون مثل بوتيتشللى وبيروجينو تحقيقها فى هذا المكان ذاته، بل كان أيضًا إنكارا للغايات التى استهدفها ميكلانجلو ذاته فى صوره الموجودة فى سقف هذه الكنيسة الستينية ذاتها، وتخليا عن تلك المثل العليا فى الجمال، التى تدين لها الكنيسة ذاتها بوجودها، والتى يرجع إليها أصل حركة البناء والتصوير فى عصر النهضة بأسرها. ولنلاحظ أن هذه لم تكن مجرد تجربة فنان ميال إلى الإغراب، ويفتقر إلى الشعور بالمسئولية، بل إنها عمل صدر عن أشهر فنان فى العالم المسيحى، وكان المقصود منه أن يزين أهم مكان

(1) Walter Friedlaender : "Die Entstehung des antiklassischen Stills in der ital. Mal. Um 1520", Repertorium f. Kunstwiss., vol. 46, 1925, p. 58 .

كان فى مقدور المسيحية أن تقدمه، وهو الحائط الرئيسى لكنيسة البابا الداخلية. لقد كان ذلك بالفعل عالمًا بسبيله إلى الانهيار.

وتمثل صور "الفرسك" فى كنيسة باولينا، وهى "دخول القديس بولس إلى المسيحية" و"صلب القديس بطرس" (١٥٤٢ — ٩) المرحلة التالية فى تطور ميكلانجلو. ففى هذه الصور لا نجد أدنى أثر للنظام المنسجم لعصر النهضة. بل إننا نجد فى الأشكال البشرية شيئًا من انعدام الحرية، ومن الحيرة الحالمة، وكأنها تعمل مرغمة بقوة خفية لا مهرب منها، وتحت ضغط لا يمكن كشف أصله. وفيها نجد أجزاء فارغة من المكان، تتناوب مع أجزاء من المكان ممتلئة أكثر مما ينبغى، ومساحات مجدبة من الصحراء مع بقع مزدحمة بعدد كبير من البشر يقفون متراصين، وكأنهم فى حلم مزعج. وهنا يلغى التجانس البصرى والاتصال فى المكان، ولا يتحقق العمق المكانى بالتدريج، بل يبدو كأن الأرض تنشق عنه فجأة، إن جاز هذا التعبير، وتخترق المحاور المائلة الصورة وتكون ثغرات محيطة بالمكان فى خلفية الصورة. ويبدو أن الغرض الوحيد من العناصر المكانية فى التكوين هو التعبير عن جزع الأشكال البشرية وتشردها. ولم يعد هناك أى ارتباط بين الأشكال البشرية وبين الموضع الذى تحتله، أو بين الإنسان والعالم. بل أن الشخصيات الداخلة فى المنظر تفقد كل صفات فردية مميزة لها، فتلغى العلامات الدالة على السن، والجنس، والمزاج، ويصبو كل شىء إلى العمومية والتجريد والنمطية. وتتوارى أهمية الشخصية الفردية إلى جانب الأهمية الهائلة للبشرية بوجه عام. ولم ينتج ميكلانجلو أعمالاً كبيرة أخرى بعد انتهائه من الصور الحائطية لكنيسة باولينا، بل كان كل إنتاجه الفنى خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من حياته هو لوحة "بييتا Pietà" فى كاتدرائية فلورنسه (١٥٥٠ — ٥) و"بييتا روندانينى Pietà Rondanini" (١٥٥٦ — ٦٤)، وكذلك رسوم لعملية صلب، بل إن هذه الأعمال ذاتها إنما تستخلص النتائج الحتمية من القرار الذى كان قد اتخذه من قبل. وكما يقول زمل Simmel فإن لوحة "بييتا روندانينى" "ولم تعد تنطوى على مادة يراد من الروح أن تدافع عن نفسها ضدها، بل أن البدن قد كف عن الصراع فى سبيل استقلاله، وأصبحت

الظواهر المعروضة لا جسمية"[1]. والواقع أن هذا العمل لا يكاد يعود مسألة فنية على الإطلاق، وإنما هو انتقال من عمل فني إلى اعتراف صوفي، وهو عرض فريد لذلك المجال الروحي الوسيط الذي يتلاقى فيه الجمالي مع الميتافيزيقي، وهو فعل تعبير يبدو، في تحليقه بين المحسوس وما فوق المحسوس، منتزعًا من الذهن بقوة. والنتيجة التي يصل إليها آخر الأمر في هذا العمل هي شيء أقرب إلى الخواء – أعني شيئًا بلا شكل، ولا نغمة، ولا معالم محددة.

كان الإخفاق النهائي لمفاوضات كونتاريني في مجلس راتسبون Ratisbon عام ١٩٤١ يمثل نهاية الفترة "الإنسانية" الأولى في حركة الإصلاح الكاثوليكية. وأصبحت أيام الرجال المستنيرين، الرحماء، المتسامحين، مثل سادوليتو وكونتاريني وبولى، معدودة. وانتصر مبدأ الواقعية على طول الخط، بعد أن أثبت المثاليون أنهم عاجزون عن التحكم في عالم الواقع. ويمثل بولس الثالث (١٥٣٤ – ٤٩) مرحلة الانتقال من عصر النهضة المتسامح إلى عصر الإصلاح المضاد المتعصب. وفي عام ١٥٥٢ أدخل نظام محاكم التفتيش، وفي عام ١٥٤٣ استحدثت الرقابة على المطبوعات، وفي ١٥٤٥ افتتح مجمع ترنتو. وأدى الإخفاق الذي حدث في راتسبون إلى اتخاذ موقف التصلب، وإلى إعادة الكاثوليكية بالسلطة والقوة. وبدأ اضطهاد أصحاب النزعة الإنسانية من بين الرتب العليا من رجال الدين. وتمثلت الروح الجديدة، روح التعصب والعداء لعصر النهضة، في جميع المجالات، ولاسيما في تأسيس الأديرة الجديدة، والعودة إلى الزهد، وظهور قديسين جدد، مثل كارلو بورروميو C. Borromeo وفيليبونيري، ويوحنا الصليبي، والقديسة تريزا[2]. ولكن ليس أدل على التغيير في المجرى العام للأحداث من إنشاء الطائفة اليسوعية (الجزويت)، التي ستصبح فيما بعد أنموذجًا للصرامة في العقيدة وللنظام الكنسي الدقيق، والتي أصبحت أول حالة تتجسد فيها الفكرة الشمولية. ويدل المبدأ السائد

---

[1] Georg Simmel : "Michelangelo". In "Philosophische Kultur", 1919, 2nd edit., p. 159.

[2] CF. Nikolaus Pevsner : "Gegenreformation und Manierismus". Repertorium F. Kunstwiss., vol. 46, 1925, p. 248.

لديهـا، وهـو مبدأ "الغاية تبرر الوسيلة"، على الانتصار الساحق للواقعية السياسية، وهو أوضح تعبير ممكن عن هذه السمة العقلية الأساسية لذلك العصر.

ولقد كان ميكافيلى أول من وضع نظرية الواقعية السياسية وبرنامجها، ففى مؤلفاتـه نجـد مفتاحًا لكـل جوانب النظرة إلى العالم فى حركة المانرزم، وهى النظرة الـتى تتصـارع مـع هـذه الفكـرة فـى يـأس. ولكـن ميكافيـلى لم يكن هو الذى اخترع "الميكافيلية" — أى الفصل بين الممارسة العلمية للسياسة وبين المثل العليا المسيحية، إذ أن أصغر أمير فى عصر النهضة كان ميكافيليا جاهزًا. ولكن ما كان له الفضل فيه بـالفعل هـو نظـرية العقلانـية السياسـية، التى كان هو أول من صاغها، كما كان فى الوقـت ذاتـه أول من دعا بذهن واضح إلى فكرة تطبيق الواقعية المنهجية الواعية على الشـئون العملـية. ومـع ذلك فلم يكن ميكافيلى إلا مدافعًا عن عصره ومتحدثًا بلسانه. ولـو كانت نظرياته مجرد نزوة غريبة مسرفة لفيلسوف ذكى قاس، لما كان لها التأثير المدمـر الـذى كـان لهـا بالفعل، ولما هزت ضمير كل شخص لديه وعى أخلاقى، كما فعلـت حقًـا. ولـو كانـت كـتاباته شيئًا يتعلق بالأساليب السياسية للطغاة الإيطاليين الصـغار فحسـب، لـما كانـت قطعًـا أكـثر إثارة من القصص المخيفة التى انتشرت فى الخـارج عـن أخـلاق هـؤلاء الطغاة. والواقع أن التاريخ قد عرف أمثلة للواقعية أصرح من جرائم زعماء العصابات ومرتكبى جرائم دس السم، الذين جعلهم ميكافيلى نماذج لـه. فـأى وصـف آخـر غـير الواقعـية الصـارمة ينطـبق عـلى شـارل الخامس، راعى الكنيسـة الكاثوليكـية، الـذى هـدد حـياة الأب المقـدس (الـبابا)، ودمـر عاصـمة المسيحية؟ وأى وصف غيرها ينطبق على لوثر، مؤسس عقيدة الشعب الحديثة بمعنى الكلمة، الذى خان عامة الناس لحساب السادة النبلاء، وجعل ديانة الجوانية عقيدة لأكـثر طـبقات المجـتمع كفـاءة فى الشئون العملية، وأكثرها حرصًا على متاع الحياة الدنـيا؟ ومـاذا نقـول عـن اجناتيوس لويولا Ignatius Loyola الــذى كــان عــلى استعداد لصـلب المسـيح مـرة أخـرى لـو كانـت تعاليم الرب بعد بعثه تهدد استقرار الكنيسة، على حد تعبير دستويفسكى فى روايته؟ وكيف نصف أى أمير يخطر ببالنا فـى هـذه الفـترة، ممن كانوا يضحون بسعادة رعاياهم فى سبيل مصالح الرأسماليين؟ ألم يكـن الاقتصـاد الـرأسمالى كلـه، عـلى المـدى الطويـل، مجـرد مثال يشرح نظرية

مكيافيلى؟ ألم يبين بوضوح أن الواقع خاضع لضرورته الصارمة، وأن كل الأفكار المجردة تقف عاجزة عندما تواجه منطقه الذى لا يرحم، وأن الاختيار الوحيد هو الاختيار بين الخضوع له أو التعرض للدمار على يديه؟

إننا لا نجد أنفسنا بحاجة إلى التنويه بأهمية مكيافيلى بالنسبة إلى معاصريه والأجيال القليلة التالية له . ذلك لأن القرن الذى عاش فيه قد أحس كله بالخوف والجزع والاضطراب العميق عندما صادف أول مفكر كبير تخصص فى كشف المستور وعرضه بصراحة قاسية، واستبق بذلك ماركس ونيتشه وفرويد. وما على المرء، إذا أراد أن يدرك مدى تأثيره فى خيال الناس، إلا أن يعود بذهنه إلى الدراما الإنجليزية فى العصرين الاليزابيثى واليعقوبى، وهى الدراما التى كان مكيافيلى شخصية منحلة من شخصياتها، يتجسد فيها كل خداع ونفاق، بحيث بدأ الاسم العلم "ميكافيلى"، يتحول إلى صفة عامة هى الميكافيلية. والحق أن عنف الطغاة لم يكن هو الذى أحدث الصدمة الشاملة، ولم تكن مدائح شعراء البلاط هى التى ملأت العالم بالسخط والاستنكار، بل أن ما سبب هذا كله هو تبرير أساليبهم على يد رجل سمح لدعوة الرقة والتهذيب بأن تقف إلى جانب فلسفة القوة، ولحقوق النبلاء بأن تقف إلى جانب حقوق الأذكياء، وأخلاق "الأسود" بأن تقف إلى جانب أخلاق "الثعالب"[1]. والواقع أنه كان هناك، منذ أن وجد حكام ومحكومون، وسادة وعبيد، ومستغلون ومستغلون، نظامان أخلاقيان متباينان، أحدهما للأقوياء والآخر للضعفاء. وكل ما فعله مكيافيلى هو أنه كان أول من نبه الناس إلى هذه الثنائية الأخلاقية، وأول من حاول تبرير الاعتراف بمعايير للسلوك فى شئون الدولة تختلف عن المعايير الشائعة فى الحياة الخاصة، والاعتراف – قبل ذلك كله – بأن مبادىء الإخلاص والصدق فى الأخلاق المسيحية ليست ملزمة إلزامًا مطلقًا للدولة وللأمير. ولم يكن للميكافيلية، فى مذهبها القائل بازدواج الأخلاق[2] إلا نظير واحد فى تاريخ أوربا الغربية، هو مذهب "ازدواج الحقيقة"، الذى أحدث انفصامًا حاسمًا فى ثقافة العصور الوسطى، واستهل عهد المذهب الاسمى والمذهب الطبيعى. فهنا ظهر فى العالم الأخلاقى

---

[1] Machiavelli : Il Principe, cap. XVIII.

[2] CF. Pasquale Villari : Machiavelli e I suoi tempi, III, 1924, p. 174.

انفصام شبيه بذلك الذى كان قد ظهر قبل ذلك فى العالم العقلى، وإن كانت الصدمة فى هذه المرة أشد، لأن الأمر كان ينطوى على تهديد للمزيد من القيم الأساسية الحاسمة. والواقع أن عنف الانقسام قد بلغ حدا يستطيع معه أى شخص لديه معرفة وثيقة بأى عمل من الأعمال الأدبية الهامة فى هذه الفترة أن يحدد إن كان هذا العمل قد كتب قبل اطلاع كاتبه على أفكار ميكافيلى أو بعده. ولنذكر فى هذا الصدد أنه لم يكن من الضرورى على الإطلاق أن يقرأ المرء كتابات مكيافيلى ذاته لكى يعرف آراءه، إذ أن قراءها كانوا بالفعل قليلين جدًا، فقد كانت فكرة الواقعية السياسية و"ازدواج الأخلاق" مشاعا للجميع، وكانت تنتقل إلى الناس بأشد الطرق تباينًا. وقد وجد مكيافيلى اتباعا له فى جميع ميادين الحياة، رغم أن البعض كانوا أحيانًا يشتبهون فى وجود تلاميذ للشيطان فى أماكن لم يكن لهم فيها وجود بالفعل على الإطلاق. وكان يبدو أن كل كذاب يتكلم لغة مكيافيلى، كما كانت كل سخرية لاذعة تقابل بالريبة والشك.

وقد أصبح مجمع ترنتو أكبر ميدان لتعليم الواقعية السياسية. ذلك لأنه اتخذ، بطريقة عملية رزينة، تدابير بدت هى أفضل ما يكفل الملاءمة بين نظم الكنيسة ومبادىء الإيمان من جهة وبين ظروف الحياة الحديثة ومقتضياتها من جهة أخرى. وقد أراد القادة العقليون للكنيسة فى هذا المجمع أن يرسموا خطا فاصلاً واضح المعالم بين التزام الدين والتجديف به. فإذا لم يكن قد أصبح من الممكن منع الانشقاق، فلا أقل من الحيلولة دون استفحاله. وقد اعترف المجتمعون بأن تأكيد الاختلافات أفضل، فى الظروف القائمة، من إخفائها، وبأن زيادة المطالب التى تفرض على المؤمن أفضل من أقلالها. وكان انتصار وجهة النظر هذه يعنى وضع حد لوحدة العالم المسيحى الغربى[1]. ولكن انتهاء مداولات مجمع ترنتو، التى دامت ثمانية عشر عامًا، سرعان ما أعقبه تغيير آخر فى السياسة المتبعة، أملته روح واقعية عميقة، خففت إلى حد بعيد من قسوة الفترة التى كان المجمع منعقدًا فيها، ولاسيما

(1) **Albert Ehrhard : "Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit". In "Gesch. Der Christ. Relig. Kultur der Gegewart", 1909, 2nd edit., p. 313.**

فـى المسـائل المتعلقة بالفن. فلم تعد هناك حاجة إلى الخوف من إساءة تفسير التمسك بالعقـيدة، وأصـبح الشـعار السـائد الآن هـو التخفيف من كآبة الكاثوليكية المناضلة، والاسـتعانة بـالحواس فـى نشـر الإيمـان، وجعـل صـور العبادة الإلهية أكثر بهجة، وتحويـل الكنيسـة إلى مركـز بـراق جـذاب لشـعبها بأكمله. ومع ذلك فقد كانت تلك أهدافًا لم يمكـن تحقـيقها لأول مـرة إلا فـى عصر الباروك، وظلت القرارات الصارمة لمجمـع ترنـتو تعـد ملـزمة طـوال فـترة المانـرزم – ولكـن نفـس مبدأ الواقعية المنظمة الرزيـنة، هـو الـذى أوحـى فـى إحدى الحالتين بانتهاج طريق القسوة الزاهدة، وفى الحالة الأخرى بتمجيد الحواس.

كـان عقـد المجمـع يعـنى نهاية النزعة التحررية فى علاقة الكنيسة بالفن. فقـد وضـع الفـن المخصـص لأغـراض الكنيسـة تحت إشراف اللاهوتيين، وكان على المصـورين، وخاصـة عندما يقومون بأعمال ضخمة، أن يلتزموا بدقة تعاليم مستشاريهم الروحـيين. وقـد أعـرب جوفـانى باولو لوماتسـو G. Paolo Lomazzo ، وهو أكبر الـثقات فـى الفـن الـنظرى فـى عصـره، عـن رغبـته الصـريحة فى أن يلتمس المصور نصيحة اللاهوتـيين عـند تصـوير الموضـوعات الديـنـية[1]. وفـى لوحـة "كابـرارولا Caprarola"، كـان الفـنان تـاديو تسـوكارى Taddeo Zuccari يمتـثل لتعليماته حـتى فـى اختـيار الألوان، ولم يكتف فازارى بعدم الاعتراض على التوجيهات التى كـان يـتلقاها مـن فنشنسو بورجينى Vincenzo Borghini ، الباحث الدومنيكانى فـى الفـن، خلال عمله فى كنيسة باولينا، بل إنه كان يحس بعدم الارتياح عندما لا يكـون بورجيـنى بالقـرب مـنه[2]. والواقـع أن المضـمون العقـلى لمجموعـات صـور "الفرسـك" وقطع المذابح التى أنتجها فنانو المانرزم كان فى معظم الأحيان من التعقيد بحيـث يـنبغى افـتراض وجـود تعاون بين المصورين واللاهوتيين، حتى فى الحالات الـتى لا توجـد فـيها أدلـة مباشرة على قيام مثل هذا التعاون. فاللاهوت الموروث عن العصـور الوسـطى قـد اسـتعاد حقوقـه فى مجمع ترنتو، بل لقد زاد نفوذه عمقًا، من حيث أن كثيرا من المسائل التى كانت مناقشتها تترك بلا تحفظ للبحث المدرسى فى

---

(1) G.P. Lomazzo : Idea del tempio della pittura, 1590, cap. VIII.

(2) Charles Dejob : De l'influence du Concile de Tente, 1884, p. 263 .

العصور الوسطى، أصبحت السلطة هى التى تبت فيها الآن[1]. وبالمثل فإن اختيار الوسائط الفنية أصبح يخضع الآن للشروط التى يضعها أولئك الذين يكلفون الفنانين بإنتاج أعمال فنية للكنيسة، وهى شروط كانت فى أحوال كثيرة أقسى من تلك التى كانت توضع فى العصور الوسطى، مع أنه كان من الممكن فى معظم الأحوال ترك الاختيار، ببساطة، للفنان نفسه. وأصبح ممنوعًا الآن، بصفة خاصة، تخصيص أى مكان فى الكنائس للأعمال الفنية المستلهمة من تعاليم باطلة أو المتأثرة بها. فكان على الفنانين أن يلتزموا بدقة الصورة المعترف بها رسميًا للقصص الواردة فى الكتاب المقدس، والتفسير الرسمى لمسائل العقيدة. وهكذا أخذ أندريا جيليو Andrea Gilio على ميكلانجلو، فى لوحته "يوم القيامة"، تصويره للمسيح بدون لحية، وعربة شارون الأسطورية، وحركات القديسين، الذين يسلكون، فى رأيه، كما لو كانوا يحضرون مصارعة للثيران، وترتيب ملائكة الوحى، الذين يقفون كل إلى جوار الآخر، على عكس ما هو وارد فى الكتاب المقدس، على حين أنه كان يجب أن يوضعوا فى أركان الصورة الأربعة، إلخ .. واضطر فيرونيزى Veronese إلى المثول أمام محكمة التفتيش لأنه أضاف فى لوحته "عشاء فى بيت ليفى" شتى أنواع الموضوعات التى اختيرت اعتباطًا، كالأقزام، والكلاب، ومهرج معه ببغاء، وغيرها من الموضوعات المماثلة، إلى الأشخاص الواردة أسماؤهم فى حكاية الكتاب المقدس. وقد حظرت أوامر مجمع ترنتو تصوير العرى، وكذلك أى نوع من التصوير الإيحائى، الدنيوى، غير المهذب، فى الأماكن المقدسة. وكانت جميع الكتابات المتعلقة بالفن الدينى، التى ظهرت بعد مجمع ترنتو – ولاسيما كتاب Dialogo degli errori dei pittori (محاورة فى أخطاء المصورين) من تأليف جيليو Gilio (١٤٦٤) وكتاب Riposo من تأليف رافاييلى بورجينى (١٥٨٤) – تعارض جميع ضروب العرى فى الفن الكنسى[2].

(1) R.V. Laurence : "The Church and the Reformation", Cambridge Mod. Hist., II, 1903, p. 685 .

(2) Emile Mâle : L'Art relig. Après le Concile de Trente, 1932, p. 2.

وكان من رأى جيليو أنه حتى فى الحالات التى يمكن فيها تصوير شخصية عارية بحيث يكون ذلك التصوير متفقًا تمامًا مع رواية الكتاب المقدس، فإن من واجب الفنان أن يضيف على الأقل ثوبًا ساترا. وعمل كارلو بوروميو C. Borromeo على إزالة جميع الصور التى بدت له غير مهذبة من الأماكن المقدسة الداخلة فى نطاق نفوذه. كذلك فإن المثال أماناتى Ammanati تبرأ من التماثيل العارية البريئة التى كان قد صنعها فى شبابه، وذلك فى ختام حياته الفنية الناجحة. على أنه لا شىء أدل على روح التعصب وضيق الأفق فى ذلك العصر من المعاملة التى لقيتها لوحة ميكلانجلو "يوم القيامة". ففى عام ١٥٥٩ طلب بولس الرابع إلى دانييلى دافولتيرا Daniele da Volterra أن يغطى الأشكال البشرية العارية التى تبدو مثيرة بوجه خاص فى اللوحة. وفى عام ١٥٦٦ أمر بيوس الخامس بإزالة أجزاء أخرى غير مهذبة من اللوحة. وأخيرًا أراد كليمنت الثامن تحطيم اللوحة كلها، ولم يمنعه من تنفيذ خطته إلا التماس قدمته إليه أكاديمية القديس لوقا. ولكن الأمر الملفت للنظر، أكثر من سلوك البابوات، هو أن فازارى نفسه — فى الطبعة الثانية من كتابه "السير Vite" — يحمل على عرى الأشكال البشرية فى لوحة "يوم القيامة" على أساس أنه غير ملائم للغرض الدينى المقصود من هذه اللوحة.

وقد وصفت فترة مجمع ترنتو بأنها "ميلاد الخفر والحياء"[1]. ومن المعروف أن الثقافات المبنية على الأرستقراطية أو على القيم الأخروية تقف موقف العداء من تصوير العرى، ومع ذلك فلم يكن هناك مثل هذا الخفر فى المجتمع الأرستقراطى بالعصر الكلاسيكى القديم، ولا فى المجتمع المسيحى بالعصور الوسطى: فقد كانت هذه المجتمعات تتحاشى العرى، ولكنها لم تكن تخشاه. وكان موقفها مما هو جسمى أوضح معالم، فى نظرها، من أن يجعلها تلجأ فى أى وقت إلى وضع "ورقة التوت"، التى تنطوى على إخفاء للجنس وتأكيد له فى الوقت ذاته. ولم يبدأ ازدواج دلالة مشاعر الجنس فى الظهور إلا بعد بداية حركة المانرزم، وكان فيها مرتبطًا

---

[1] Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, p. 383 .

بالثنائية الكاملة لتلك الثقافة التى اجتمعت فيها أشد الأضداد تنافرًا: أعنى أكثر المشاعر تلقائية مع أشدها تصنعًا، وأقوى إيمان ممكن بالسلطة مع أشد النزعات الفردية عشوائية، وأكثر أنواع التعبير الفنى عفة مع أكثر ألوان الفن إباحية. فهنا لم يكن الحياء مجرد رد فعل واع على الشهوانية المثيرة للفن الذى كان ينتج مستقلاً عن الكنيسة، مثل ذلك الفن الذى كان منتشرًا فى معظم البلاطات، بل لقد كان هو ذاته ضربًا من ضروب الشهوانية المكبوتة.

ولقد كان مجمع ترنتو معاديًا لكل وجه من أوجه النزعة الشكلية والحسية فى الفن. وهكذا فإن جيليو كان يشكو — مستوحيًا روح المجمع الحقيقية — من أن الفنانين لم يعودوا معنيين بالموضوع، بل أصبح اهتمامهم منصبًا على مجرد العرض المثير لمهارتهم التى يكتسبونها بطريقة مصطنعة. وقد أعرب المجمع عن نفس المعارضة لاستعراض البراعة الفنية، ونفس الدعوة إلى الاهتمام بالمضمون العاطفى المباشر. فى قراراته الخاصة بتطهير موسيقى الكنيسة، وخاصة إخضاع القالب الموسيقى للنص الكلامى واتخاذ بالسترينا أنموذجًا مطلقًا. ومع ذلك فإن هذا المجمع، على الرغم من صرامته الأخلاقية، وموقفه المضاد للشكلية، لم يكن معاديًا للفن — على عكس حركة الإصلاح الدينى. فكلمة ارازموس Erasmus المشهورة: "حيثما تسود اللوثرية، يكون الأدب ممنوعًا" — هذه الكلمة لا يمكن أن تنطبق بأية حال على تصرفات مجمع ترنتو. ذلك لأن لوثر كان يرى فى الشعر، على أقصى تقدير، خادمًا للاهوت، ولم يكن فى استطاعته أن يجد أى شىء يستحق الثناء على الإطلاق فى الفنون الجميلة. وقد حمل على "وثنية" الكنيسة الكاثوليكية مثلما حمل على عبادة الأصنام بين الوثنيين. ولم تكن آراؤه هذه تنصب فقط على الصور الدينية فى عصر النهضة، التى لم تكن لها بطبيعة الحال إلا صلة ضئيلة جدًا بالدين، وإنما كانت تنصب على كل تعبير فنى ظاهر عن المشاعر الدينية على إطلاقها — أى على "الوثنية" التى رآها حتى فى مجرد تزيين الكنائس بالصور. ولقد كانت جميع الحركات المهرطقة فى العصور الوسطى معادية فى أساسها للفن. فحركة الألبيين(*)

(*)جماعة ثائرة على تعاليم الكنيسة، ظهرت فى القرن الثانى عشر، واسمها منسوب إلى مدينة ألبى (فى جنوب فرنسا) التى انعقد فيها مجمع أدانها فى عام ١١٧٦. (المترجم)

والفالديـزيين[**] Waldenses وكذلـك حـركة لـولارد Lollard [***] Albigenses وحـركة الهوسـيين[+] Hussites كانـت كـلها تحمل على تدنيس الإيمان ببريق الفن الخـادع[1]. غـير أن الشـكوك الـتى كانـت تساور هؤلاء المهرطقين القدماء من الفن قد تحولـت إلى خـوف مرضـى حقـيقى مـنه عـند المصـلحين الديـنـيين — وبخاصـة عند كارلشـتات Karlstadt ، الذى أمر بحرق صور القديسين فى فتنبرج Wittenburg عـام١٥٢١، وعـند تسـفنجلى Zwingli الـذى أقـنع مجلـس مديـنة زيوريخ فى عام ١٥٢٤ بإزالـة الأعمـال الفنـية مـن الكـنائس وتحطيمها، وعند كالفان، الذى لم يكن يرى فارقًا بين تقديس صوره وبين الاستمتاع بعمل فنى[2]، وأخيرًا عند اللامعمدانيين الذيـن كـان عداؤهـم للفـن جـزءا مـن عدائهم للثقافة الدنيوية. فقد كانت إدانة هؤلاء للفـن أكـثر تعسـفًا وإصرارًا من موقف سافونا رولا، الذى لم يكن فى صميمه يدعو إلى تحطـيم الصور أو الأعمال الفنية على الإطلاق، بل كان يدعو فقط إلى تطهيرها[3]، بل إنهـا كانـت أشـد تطـرفًا مـن دعـوة تحطـيم الصـور فى العصر البيزنطى، إذ أن هذه الدعـوة الأخـيرة، كمـا رأيـنا مـن قبل، لم تكن موجهة ضد الصور فى ذاتها بقدر ما كانت موجهة ضد المنتفعين من عبادة الصور.

أمـا حـركة الإصـلاح المضـاد، التى سمحت للفن بأكبر دور يمكن تصوره فى العـبادة الإلهية ، فإنها كانت بذلك تعرب عن رغبتها فى التمسك بالتراث المسيحى

[**] حركة دينية أسسها فى عام ١١٧٦ تاجر ثرى من مدينة ليون اسمه بيير فالدين P. Waldes وقد تطورت تعاليمها حتى خرجت على الكنيسة إلى الحد الذى استدعى محاربتها طول عدة قرون . (المترجم)

[***] حركة اشتق اسمها من الفعل lollen فى اللغة الهولندية بالعصر الوسيط، ومعناه "الهمس". وقد انتشرت فى أواخر القرن الرابع عشر، ويدين أصحابها بتعاليم فيكليف Wycliffe ، الثائر الدينى المشهور. وقد لقيت هذه الحركة تأييدًا كبيرًا من الفقراء، وقاومتها السلطات الدينية بقوة، وحرقت كثيرًا من أنصارها أحياء .

[+] نسبة إلى يوحنا هوس Huss (١٣٦٩ - ١٤١٥)، وهو ثائر دينى تأثر بدوره بتعاليم فيكليف، وقاوم نفوذ البابوية طويلاً وناضل بشجاعة إلى أن أدانته محاكم التفتيش وأحرق حيًا عام ١٤١٥ . (المترجم)

(1) Eugen muentz : "Le Protestantisme et l'Art", Revue des Revues, 1900, March 1, pp. 481 – 2.

(2) Ibid., p. 486.

(3) Gustave Gruyer : Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarola, Publiès en Italie au Xve et au XVIe siècles et les Paroles de Savonarola sur l'art, 1879 – Joseph Schnitzer : Savonarola, 1924, II, pp. 809 ff.

للعصور الوسطى وعصر النهضة، حتى تؤكد على هذا النحو عداءها لحركة الإصلاح الديني، أى أنها أرادت أن تبدى عطفها على الفن، على حين أن المهرطقين كانوا معادين له، بل أنها أرادت قبل كل شيء أن تستخدم الفن سلاحًا ضد المذاهب الخارجة على تعاليم السلف. وكانت الثقافة الجمالية لعصر النهضة قد رفعت إلى حد بعيد من مستوى الفن بوصفه أداة للدعاية، إذ أصبح الفن أكثر مرونة، وأقرب إلى الطبيعة، وبالتالى أصبح أعظم نفعًا من حيث هو وسيلة للدعاية، بحيث كانت فى متناول يد حركة الإصلاح المضاد أداة التأثير فى الجماهير لم تعرفها العصور الوسطى. وهناك انقسام فى الرأى حول ما إذا كان اتجاه المانرزم أو اتجاه الباروك هو التعبير الفنى الأصيل والمباشر عن حركة الإصلاح المضاد[1]. فالمانرزم أقرب إلى حركة الإصلاح المضاد زمنيًا، كما أن المانرزم تعبر عن النزعة الروحانية المتشددة فى عصر مجمع ترنتو تعبيرًا أنقى مما تجده فى فن الباروك الحسى الشهوانى. غير أن فن الباروك هو الذى تحقق فيه لأول مرة البرنامج الفنى لحركة الإصلاح المضاد، وتحقق فيه انتشار الكاثوليكية من خلال أداة الفن بين الجماهير العريضة من الناس. ومن الواضح أن ما كان فى ذهن مجمع ترنتو لم يكن فنا يجتذب فئة محدودة من المثقفين، مثل فن المانرزم، بل كان فنًا للشعب، كما أصبح فن الباروك بالفعل. وصحيح أن حركة المانرزم كانت فى وقت انعقاد المجمع أوسع الحركات الفنية انتشارا وأكثرها حيوية، ولكنها لم تكن على الإطلاق تمثل الاتجاه الخاص الذى هو أفضل اتجاه كفيل بحل المشكلات الفنية لحركة الإصلاح المضاد. والواقع أن أهم تفسير لاضطرار المانرزم إلى التنحى عن مكانها لحركة الباروك، هو عجزها عن تحقيق المهام الكنسية التى كانت حركة الإصلاح المضاد تطالب بها الفن.

ولم يجد فنانو المانرزم أكثر من تأييد ضعيف فى تعاليم الكنيسة. فلم تكن التعليمات التى أصدرها المجمع إلى الفنانين بديلاً عن اندماجهم السابق فى نظام الثقافة المسيحية والتنظيم الطائفى للمجتمع. ذلك لأن هذه التعليمات كانت أولاً ذات طابع سلبى أكثر منه إيجابى، ولم تكن هناك جزاءات تدعمها خارج نطاق الفن

[1] Werner Weisbach : Der Barock als Kunst der Gegenreformation, 1921 – N. Pevsner, loc. Cit.

الكنسى. والأهم من ذلك أن شعب الكنيسة كان سيدرك حتمًا، نتيجة لتمايز بناء الفن فى ذلك العصر، أنه يستطيع إذا تطرف فى التشدد أن يقضى بسهولة على فعالية نفس الأداة التى أراد الانتفاع منها. فلم تكن ظروف ذلك العصر تسمح بوجود تنظيم كنسى خالص للإنتاج الفنى، يمكن مقارنته بالتنظيم المناظر فى العصور الوسطى. ومهما كان تشبث الفنانين وعمق إيمانهم بالمسيحية فإنهم لم يكونوا يستطيعون أن يتخلوا ببساطة عن العناصر الدنيوية والوثنية فى التراث الفنى، وكان عليهم أن يتحملوا التناقض الداخلى بين العوامل المختلفة فى وسائلهم التعبيرية، وأن يقبلوه على أساس أنه تناقض غير مرفوع، ويبدو غير قابل لأن يرفع. أما أولئك الذين كانوا عاجزين عن تحمل وطأة الصراع فإنهم لجأوا إلى الهروب، إما فى نشوة النزعة الجمالية، وإما "بين أحضان المسيح" كما فعل ميكلانجلو. ذلك لأن طريقة ميكلانجلو فى التخلص من هذا الصراع كانت بدورها هروبًا خالصًا. ولنتساءل فى هذا الصدد: لو كان محل ميكلانجلو فنان من العصور الوسطى، أكانت تجربته مع الله تدفعه إلى التخلى عن عمله الفنى، كما فعل هو؟ إن فنان العصور الوسطى كان كلما تعمقت مشاعره، ازداد عمق المصدر الذى كان يستطيع أن يستمد منه الوحى الفنى. ولا يرجع ذلك فقط إلى أنه كان مسيحيًا مؤمنًا، بل يرجع أيضًا إلى أنه كان فنانًا خلاقًا خالصًا، بحيث أنه فى اللحظة التى لا يعود فيها منتجًا فى الفن لا يعود شيئًا على الإطلاق. أما ميكلانجلو فإنه حتى بعد أن أنهى عمله بوصفه فنانًا، ظل شخصًا له أهميته الكبرى فى نظر العالم وفى نظر نفسه. وإذن ففى العصور الوسطى كان من المستحيل حدوث صراع فى الضمير كذلك الذى حدث لميكلانجلو، ليس فقط لأن الفنان لم يكن يستطيع تصور أية طريقة يتقرب بها إلى الله سوى فنه، بل أيضًا لأن التنظيم الاجتماعى الدقيق فى تلك العصور لم يكن يسمح لأى شخص بأن يرتزق خارج نطاق حرفته وتقاليد هذه الحرفة. أما فى القرن السادس عشر فكان فى استطاعة الفنان أن يحيا حياة ميسورة مستقلة، مثل ميكلانجلو، أو أن يجد سادة يرعونه بسخاء، مثل بارميجانينو، أو أن يهيىء نفسه لمواجهة إخفاق بعد إخفاق، ويحيا حياة مشكوكًا فيها خارج المجتمع المنظم، ويمسك بأفكاره الخاصة، مثل بونتورمو Pontormo.

إن فنان عصر المانرزم كان قد فقد كل ما كان يكون نقطة ارتكاز يستند إليها الفنان الصانع فى العصور الوسطى، بل وحتى فنان عصر النهضة ذاته وهو بسبيله إلى التحرر من ربقة الصنعة الحرفية: أعنى المركز المتين داخل المجتمع، وحماية الطائفة الحرفية، والعلاقة المحددة المعالم بالكنيسة، والصلة التى لا تنطوى على إشكالات بالتراث على وجه العموم. صحيح أن ثقافة النزعة الفردية كانت تتيح له فرصًا لا حصر لها، لم تكن تتوافر لفنان العصر الوسيط، ولكنها وضعته فى فراغ من الحرية، كان فى كثير من الأحيان موشكًا على أن يفقد ذاته فيه. ففى الثورة العقلية التى حدثت فى القرن السادس عشر، والتى أرغمت الفنانين على القيام بمراجعة شاملة لنظرتهم إلى الحياة، لم يكن الفنانون قادرين على أن يرتكنوا كل الارتكان إلى القيادة الآتية من الخارج، أو على أن يعتمدوا كلية على غرائزهم الفطرية. وهكذا مزقتهم القوة من جهة، والحرية من جهة أخرى، ووقفوا عزلاً أمام الفوضى التى كانت تهدد بتدمير نظام العالم العقلى بأسره. ففيهم نصادف لأول مرة فنان العصر الحديث، بصراعه الباطن، وحماسته للحياة ونزعته الهروبية، وتمسكه بالتقاليد الذاتية الاستعراضية، والتحفظ الذى يحاول به أن يتكتم على أعمق أسرار شخصيته. ومنذ ذلك الحين أخذ عدد المعتلين والشواذ والمنحرفين نفسيًا يزداد يومًا بعد يوم بين الفنانين. فقد كرس بارميجانينو السنوات المتأخرة من حياته للسيمياء(*)، وأصبح سوداويًا، وتجاهل مظهره تمامًا. وكان بورنتورمو منذ شبابه يعانى نوبات خطيرة من الانقباض، وأخذ يزداد خجلاً ووجلاً بمضى الأعوام[1]. أما روسو Rosso فقد مات منتحرًا. ومات تاسو Tasso وهو غارق فى ظلام الجنون. وكان جريكو يجلس وراء نوافذ أسدلت ستائرها فى وضح النهار[2]، لكى يرى أشياء ربما لم يكن فنان عصر النهضة ليستطيع رؤيتها على الإطلاق حتى فى وضح النهار.

(*) الكيمياء القديمة Alchemy التى تبحث عن حجر الفلاسفة، أى تستهدف استخراج المعادن النفيسة، ولاسيما الذهب، من معادن أخس. (المترجم)

(1) Fritz Goldschmidt : Pontormo, Rosso und Bronzino, 1911, p. 13.

(2) هذه الرواية وردت فى رسالة للفنان جوليوكلوفيو Giulio Clovio.
H. Kehrer in "Kunstchronik", vol. 34, 1923, p. 784 .

وقد طرأ على نظرية الفن تغير مناظر للأزمة العقلية العامة. ففى مقابل النزعة الطبيعية التى كانت سائدة فى عصر النهضة، والتى يطلق عليها فى المصطلح الفلسفى اسم "القطعية أو الدجماطيقية الساذجة"، كانت حركة المانرزم أول حركة تثير مشكلة المعرفة: فلأول مرة كان هناك شعورًا بأن اتفاق الفن مع الطبيعة يمثل مشكلة[1]. ففى نظر عصر النهضة كانت الطبيعة هى مصدر الشكل الفنى، ويصل الفنان إلى هذا الشكل بفعل تركيبى، يجمع فيه عناصر الجمال المبعثرة فى الطبيعة ويوحد بينها. ومن ثم فإن النماذج الفنية كانت مرتكزة على نمط موضوعى، وإن كانت منظمة تبعًا للموضوع. أما حركة المانرزم فإنها تخلت عن نظرية الفن بوصفه محاكاة للطبيعة، وأصبحت النظرية الجديدة تقول أن الفن لا يخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثل الطبيعة. وكان لوماتسو[2] وفيدريجو تسوكارى[3] يعتقدان معًا بأن للفن أصلاً تلقائيًا فى ذهن الفنان. ففى رأى لوماتسو أن العبقرية الفنية تعمل فى الفن كما تعمل العبقرية الإلهية فى الطبيعة، كما كان تسوكارى يرى أن الفكرة الفنية — أى التصميم الباطن — هى تجل للألوهية فى روح الفنان. وكان تسوكارى أول من تساءل صراحة عن المصدر الذى يستمد منه الفن جوهر الحقيقة الباطن فيه، وعن أصل الاتفاق بين الأشكال الذهنية والأشكال الواقعية، إذا لم تكن "فكرة" الفن مكتسبة من الطبيعة. والجواب هو أن الأشكال الحقيقية للأشياء تنشأ فى نفس الفنان نتيجة لمشاركته فى الذهن الإلهى. وهنا أيضًا نجد أن الأفكار الفطرية التى يطبعها الله فى النفس البشرية تكون معيار اليقين، كما كانت الحال فى الاسكلائية (المدرسية) من قبل، وعند ديكارت فيما بعد. فالله يوجد اتفاقًا بين الطبيعة، التى تنتج أشياء واقعية، وبين الإنسان، الذى ينتج أعمالاً فنية[4]. ولكن تسو كارى أكد تلقائية الذهن إلى حد أعظم مما أكدها المدرسيون، بل وديكارت نفسه. ذلك لأن الذهن الإنسانى كان قد أصبح واعيًا بطبيعته الخلاقة فى عصر النهضة، ولم يكن إرجاع تلقائيته إلى

---

(1) E. Panofsky : Idea , 1924, p. 45 .

(2) G. P. Lomazzo : Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura, 1584. – Idea del tempio della pitt., 1590.

(3) Federigo Zuccari : L'Idea de' Pittori, scultori e architetti, 1607 .

(4) E. Panofsky : Idea, p. 49 .

الله عند أصحاب مذهب المانرزم سوى زيادة فى تبريره. أما علاقة الذات والموضوع، تلك العلاقة الساذجة التى تربط بين الفنان والطبيعة، والتى كانت هى الحصيلة النهائية لعلم الجمال فى عصر النهضة، فقد انفصمت الآن، وأصبحت العبقرية تشعر بأنها لا ترتكز على شىء، وبأنها فى حاجة إلى ما يكملها. ومع ذلك فإن النظرية القائلة بفردانية الخلق الفنى ولا معقوليته، وهى النظرية التى ظهرت فى عصر النهضة – وعلى الأخص، الرأى القائل أن الفن لا يعلم ولا يمكن تعليمه، وأن الفنان لا يولد إلا فنانًا – لم تجد من يعبر عنها فى صورتها المتطرفة إلا فى عصر المانرزم، على يد جوردانوبرونو، الذى لم يقتصر على الحديث عن حرية العمل الفنى، بل تحدث أيضًا عن طابعه الذى يفتقر إلى المنهجية والتنظيم. فهو يعتقد أن "القواعد ليست مصدر الشعر، بل أن الشعر هو مصدر القواعد، وهناك من القواعد بقدر ما هناك من الشعراء الحقيقيين"[1]. هذا هو المذهب الجمالى لعصر يحاول الجمع بين فكرة الفنان الملهم من عند الله وفكرة العبقرية التى لا تخضع إلا لذاتها.

كذلك طرأ على فكرة الأكاديمية تحول يعبر بدوره عما تنطوى عليه هذه النظرية من تضاد بين التزام القاعدة وعدم وجود قاعدة، وبين النظام الدقيق والحرية، والموضوعية الإلهية والذاتية البشرية. ذلك لأن هدف الأكاديميات وروحها الأصيلة كان هدفًا تحرريًا: إذ كانت وسيلة لتحرير الفنان من الطائفة الحرفية، ورفعه فوق مستوى الصانع اليدوى. وكان أعضاء الأكاديميات يعفون فى كل الأحوال، عاجلاً أو آجلاً، من التزام الانتماء إلى طائفة حرفية، والخضوع لقيود نظام الطوائف. وقد كانت أكاديمية التصميم Accademia del Disegno فى فلورنسة تتمتع بهذه المزايا منذ عهد مبكر، هو عام ١٥٧١. ومع ذلك فإن هدف الأكاديميات لم يكن هو أن تضم مجموعة تمثل الفنانين فحسب، بل كان لها أيضًا هدف تعليمى، إذ كان المقصود منها أن تحل محل الطوائف الحرفية، لا من حيث هى منظمات عامة فحسب، بل من حيث هى مؤسسات تعليمية أيضًا.

---

[1] Giordano Bruno : Eroici furoi. I. Opere italiane, edited by Paolo de Lagarde, 1888, p. 625.

ومع ذلك فقد اتضح أنها، فى مهمتها هذه ، أصبحت مجرد صورة أخرى للمؤسسة القديمة الضيقة الأفق، المعادية للتقدم، التى كان المفروض أنها حلت محلها. بل أن التعليم فى الأكاديميات قد نظم على نحو أكثر صرامة مما كان عليه فى الطوائف الحرفية. وكان التطور المحتوم متجهًا إلى المثل الأعلى لقانون ثابت فى التعليم، وهو المثل الأعلى الذى لم يتحقق بالفعل إلا فى فرنسا فى العصر التالى، وإن كان أصله يرجع إلى هذا العصر. فالإصلاح المضاد، والسلطة، والنزعة الأكاديمية، والمانرزم، كلها أوجه مختلفة لحالة ذهنية واحدة، ولم يكن من قبيل المصادفة أن فازارى، وهو أول مفكر منهجي ينتمى إلى مذهب المانرزم، كان فى الوقت ذاته مؤسس أول أكاديمية منظمة للفن. أما المؤسسات الأقدم عهدًا، والشبيهة بالأكاديميات، فكانت تمثل مجرد محاولات ارتجالية : إذ أنها أنشئت دون أن منهج منظم، وكان معظمها مقتصرًا على سلسلة من الدراسات المسائية غير المترابطة، وكان قوامها مجموعة دائمة التغير من المعلمين والتلاميذ. وعلى العكس من ذلك كانت أكاديميات عصر المانرزم منظمة من ألفها إلى يائها[1]. وكانت علاقة المعلم بالتلميذ مماثلة فى تحدد معالمها لعلاقة المعلم بالصبى فى ورش الطوائف الحرفية، وإن كان التنظيم فى الحالة الأولى قائمًا على أسس مختلفة. وفى كثير من المواضع كان الفنانون قد كونوا ما يسمى بالجمعيات الأخوية confraternities ، إلى جانب الطوائف الحرفية والمؤسسات الدينية والخيرية، التى كانت منظمة على أسس أكثر تحررًا. وكانت هناك جمعية أخوية فى فلورنسه بدورها، هى "جمعية القديس لوقا "Compagnia di S. Luca". وقد ربط فازارى اقتراحاته بهذه المؤسسة عندما حث الدوق الكبير كوزيمو الأول على تأسيس أكاديمية للتصوير فى عام ١٥٦١. وكانت عضوية أكاديمية فازارى شرفًا لا يمنح إلا للفنانين المستقلين الخلاقين، على عكس التنظيم المتسلط للطوائف الحرفية، ووفقًا للمبادىء الانتخابية للجماعات الأخوية. وكان من الشروط الأساسية للقبول فى أكاديمية فازارى، أن يكون للفنان تكوين ثقافى متين، متعدد الجوانب. وعين الدوق الكبير وميكلانجلو رئيسين capi للأكاديمية، كما انتخب فنشنزو مديرا luogo tenente لها، واختير ستة وثلاثون

[1] Nikolaus Pevsner : Academies of Art, p. 13 .

فنانًا ليكونوا أعضاء فيها. وكانت مهمة الأساتذة تعليم عدد من الشبان، في استديوهاتهم الخاصة بعض الوقت، وفي حجرات الأكاديمية وقتا آخر. وفي كل سنة كان ثلاثة معلمين يقومون بالتفتيش على أعمال الشبان في ورش المدينة. ومعنى ذلك أن التعليم في الورش لم يكن قد انتهى عهده على الإطلاق، ولكن الموضوعات النظرية المساعدة، كالهندسة، والمنظور، والتشريح، كان لابد من تعليمها في برامج أكاديمية منظمة[1]. وفي عام ١٥٩٣ نجحت مساعي فردريجو تسوكاري في رفع أكاديمية القديس لوقا إلى مرتبة مدرسة للفن لها مقر دائم، وفيها تدريس منظم، وكانت بهذا الوصف أنموذجًا لجميع المؤسسات التالية. ولكن هذه الأكاديمية ظلت بدورها، شأنها شأن أكاديمية فلورنسه، هيئة تقوم على أساس تمثيل الفنانين فيها، ولم تكن مؤسسة تعليمية بالمعنى الحديث[2]. صحيح أن تسوكاري كانت لديه أفكار واضحة كل الوضوح عن مهام المدرسة الفنية والأساليب الصحيحة فيها، وكانت هذه الأفكار أساسًا لنظام الأكاديميات بأسره، غير أن أساليب التعليم الحرفي القديمة كانت متأصلة في جيله إلى حد من العمق لم يستطع معه أن يمضي قدما في خططه. ومن الجائز أن الهدف التعليمي كان أبرز في روما منه في فلورنسه، التي كانت الأوجه السياسية والتنظيمية الخالصة للفن، من حيث هو مهنة احترافية، تقوم فيها بدور رئيسي بين أهداف الأكاديمية[3]، ومع ذلك فإنّ ما تحقق بالفعل في روما كان بدوره أقل بكثير مما كان مستهدفًا في الخطط الأصلية. وقد أكد تسوكاري في خطابه الافتتاحي – الذي كان، كغيره من الخطب المماثلة، يتضمن أيضًا دعوة إلى غرس الفضيلة والتقوى – أهمية المحاضرات المناقشات في المسائل المتعلقة بالبحث النظري في الفن. وكان من أبرز المشكلات التي عالجها في هذا الخطاب، الخلاف حول ترتيب الأسبقية، الذي كان قد أصبح مسألة يهتم بها الكثيرون منذ عصر النهضة، وكذلك تعريف المفهوم والشعار الأساسي لنظرية المانرزم بأسرها. وهو مفهوم التصميم designo أي الخطة التمهيدية، والفكرة الفنية من وراء العمل. كذلك فإن

---

(1) Ibid., pp. 47 – 8 .

(2) Cf. A. Dresdner, op. cit., p. 96 .

(3) N. Pevsner : Academies of Art, p. 66 .

الدروس التى كان يلقيها أعضاء الأكاديمية كانت تنتشر فيما بعد ويتاح للجمهور الحصول عليها، وكانت تلك الدروس أول نماذج المحاضرات المشهورة conferences لأكاديمية باريس، التى قدر لها أن تقوم بدور هام فى الحياة الفنية خلال القرنين التاليين. غير أن أكاديميات الفنون لم تكن تعنى بمشكلات التنظيم المهنى وتعليم الفنون، والمناقشات المتعلقة بعلم الجمال وحدها، بل أصبح معهد فازارى نفسه مركزًا للاستشارة فى شتى أنواع المسائل الفنية : إذ كانت توجه إليه أسئلة عن تكوين أعمال فنية، كما كان يطلب إليه أن يبدى رأيه فى اختيار فنانين لأعمال معينة، وأن يقدم رأيًا مستمدًا مما لديه من خبرة، عن رسوم المبانى، وأن يصدق على تراخيص التصدير.

وقد ظلت الروح الأكاديمية طوال ثلاثة قرون مسيطرة على السياسة الفنية، وعلى عملية نشر الفنون بين الجماهير، وتعليم الفن، والمبادىء التى توزع على أساسها الجوائز والمنح الدراسية، وتنظيم المعارض الفنية، وعلى النقد الفنى إلى حد ما. ومن أهم النتائج التى ينبغى أن تعزى أن هذه الروح، الاستعاضة عن تراث العصور السابقة الذى كان مبنيًا على النمو العضوى، بتقليد جديد، هو الاقتداء بالنماذج الكلاسيكية والمحاكاة التلفيقية لكبار فنانى عصر النهضة. ولقد كانت نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن التاسع عشر أول حركة تنجح فى زعزعة سمعة الأكاديميات، والسير بنظرية الفن فى اتجاه جديد، بعد أن ظلت هذه النظرية كلاسيكية الاتجاه منذ بدايتها. أما فى إيطاليا ذاتها، فإن من الصحيح أن فكرة أكاديمية الفن لم تمر أبدًا بحالة الاصطباغ الجامد بالنزعة الشكلية، والتحجر، التى مرت بها عندما نقلت إلى فرنسا، ومع ذلك فإن الأكاديميات، حتى فى إيطاليا ذاتها، أصبحت بالتدريج أكثر انطواء على ذاتها. ففى البداية كان المقصود من عضوية هذه المعاهد لا يتعدى التمييز بين الفنان والصانع الحرفى، ولكن سرعان ما أصبح المركز الأكاديمى وسيلة للارتفاع ببعض الفنانين — أعنى الأكثر ثقافة واستقلالاً ماديًا منهم — فوق مستوى العناصر الأقل ثقافة والأكثر فقرًا. وحدث اتجاه متزايد نحو اتخاذ التكوين الثقافى الذى كان هو الشرط الضرورى للاعتراف الأكاديمى بالفنان، معيارًا للتميز الاجتماعى. صحيح أن بعض الفنانين كانوا يلقون من قبل،

فـى عصـر النهضـة، شتى أنواع التكريم الزائد، غير أن الأغلبية العظمى من الفنانين كـانوا يحـيون حـياة متواضعة نسبيًا، وإن كانت مستقرة مضمونة. أما الآن فقد أصبح كـل فـنان معـترف به "أستاذًا فى التصميم" Professore del designo ، ولم يعد لقـب "الفـارس cavaliere " أمـرًا غـير مـألوف بـين الفنانين. غير أن هذا النوع من التميـيز لم يكـن مـن شـأنه فقـط تحطـيم الوحـدة الاجتماعية للفنانين بوصفهم طائفة موحـدة، والـتفرقة بينهم إلى طبقات مختلفة غريبة تمامًا بعضها عن البعض، بل لقد أدى أيضًا إلى سعى أعلى هذه الطبقات إلى الاندماج بالطبقة العليا من الجمهور، بدلاً من الاندماج ببقية أخوتهم فى الفن. كذلك فإن انتخاب الهواة وغير المتخصصين فى عضـوية أكاديمـيات الفـنون أوجد نوعًا من التضامن بين الأوساط المثقفة فى الجمهور وبـين الفـنانين، وهـو تضـامن لم يكـن لــه مـن قـبل نظـير فـى تـاريخ الفن. وكانت الأرسـتقراطية الفلورنسـية ممـثلة بقـوة فـى أكاديمـية التصـميم Accademia del Disegno وأدى هـذا الـدور الجديـد إلى الاهـتمام بالمسـائل الفنية على نحو يختلف الاختلاف كله عن ذلك الذى كان مقترنًا بأنواع الرعاية والحماية السابقة. وعلى ذلك فـإن نفس الروح الأكاديمية، التى كانت تفرق على المستوى الأدنى بين الفنانين ككل والصـناع الحرفـيين غير الفنانين، أدت فى المستوى الأعلى إلى سد الثغرة بين الفنان العامل المنتج والمثقف غير المتخصص فى الفن.

ومـن الظواهـر الأخـرى الـتى كانـت معـبرة عـن هـذا الامـتزاج بين مختلف مسـتويات المجـتمع، أن الـنقاد الفنـيين لم يعـودوا يكتـبون للفـنانين وحدهـم، بـل أصـبحوا يكتـبون أيضًـا لمحـبى الفـن. وهـذا مـا فعله صراحة كاتب مثل بورجينى، مؤلـف كتاب Riposo المشهور. غير أن اعتقاده بأن من الضرورى تبرير تصرفه، من حيـث هـو شـخص يكتب عن الفن على الرغم من عدم كونه واحدًا من أصحاب هذه المهنة، يدل على أنه كان لا يزال هناك قدر من المعارضة بين الفنانين لظاهرة اقتحام غـير المتخصصين لميدان النقد الفنى. وكان لودوفيكو دولشى L. Dolce قد ناقش من قـبل بالتفصـيل، فـى كـتاب L'Aretino (١٥٥٧) مشكلة أحقية غير الفنان بالقيام بـدور القاضـى فـى مسـائل الفـن، وانـتهى مـن ذلـك إلى وجـوب إعطـاء المثقف غير المتخصـص الحـق المطلـق فـى القـيام بهـذا العمل، إلا فى المسائل التكنيكية البحتة.

وتمشيًا مع هذا الرأى، قلت نسبة المسائل التكنيكية التى تعالج فى كتابات المؤلفين النظريين الأحدث عهدا بصورة ملحوظة، وذلك إذا ما قورنت بالدراسات النظرية الفنية فى عصر النهضة. ولكن لما كان غير الفنانين هم الذين يقومون أساسًا بالبحث فى نظرية الفن، فمن الطبيعى أن يزداد الاهتمام بجوانب الفن التى لا تتوقف على الأساليب التكنيكية الفردية، والتى هى مع ذلك مشتركة بين جميع الفنون، وأن تناقش هذه الجوانب مناقشة أوسع من كل ما كان يحدث من قبل[1]. وهكذا أخذت تسود بالتدريج نظرية جمالية لا تكتفى بتجاهل أهمية العنصر اليدوى، بل تخفى ما هو نوعى مميز فى الفنون المنفردة، وتتجه إلى تكوين نظرة عامة إلى الفن. وهذا أفضل دليل ممكن على الطريقة التى تستطيع بها ظاهرة اجتماعية أن تؤثر فى قرار متعلق بمسائل نظرية خالصة. لذلك لأن ارتقاء الفنانين ككل إلى مستويات أعلى فى المجتمع، وإسهام الطبقات العليا فى الحياة الفنية، أدى – بطريقة ملتوية حقًا – إلى القضاء على استقلال الأساليب التكنيكية الفنية، وإلى ظهور مبدأ التجانس الأساسى للفن. صحيح أن الفنانين المحترفين أصبح لهم مرة أخرى دور الصدارة فى الكتب النظرية المتعلقة بالفن، بفضل فدريجو تسوكارى ولوماتسو، ولكن العنصر غير المشتغل بالفن كان قد قطع شوطًا بعيدًا فى السيطرة على مجال النقد الفنى. وهكذا فإن غير الفنانين كانوا هم الذين يسيطرون منذ البداية على النقد الفنى بمعناه الضيق – أعنى مناقشة المزايا الفنية للأعمال المنفردة، وهى مناقشة تستقل، بدرجات متفاوتة، عن النظرية التكنيكية والفلسفية فى الفن، التى هى نوع من النقد لم تصبح له أهمية، على أية حال، إلا فى الفترة التالية من تاريخ الفن.

*****

كانت المرحلة الأولى القصيرة نسبيًا لحركة المانرزم، وهى التى تمتد أساسًا فى السنوات العشر الواقعة بين ١٥٢٠ و١٥٣٠، تمثل رد فعل على النزعة الأكاديمية فى عصر النهضة. ولم يصبح هذا الاتجاه أكثر عمقًا إلا بعد بدء المرحلة الثانية، التى بلغت قمتها فى حوالى منتصف القرن، والتى كان برونتسينو وفارادى أهم ممثليها.

---

(1) J. Schlosser : Die Kunstliteratur, p. 338 – A, Dresdner, op. cit., p. 98 .

وهكـذا فـإن حـركة المانـرزم بدأت باحتجاج على فن عصر النهضة، وكان الناس فى ذلك العصر مدركين تمامًا للتحول الذى طرأ، نتيجة لذلك، على تطور الفن. ويدل ما قالـه فـارادى عن بونتورمو Pontormo من قبل على شعور بأن الاتجاه الجديد كان انشـقاقًا على الماضى. ذلك لأن فارادى يلاحظ أن بونتورمو، فى صور "الفرسك" التى رسمهـا فـى كنيسـة وادى ايمـا Certosa di Val D'Ema ، كـان يحاكى أسلوب دورر Dürer ، وهو يصف هذه المحاكاة بأنها انحراف عن المثل العليا الكلاسيكية، الـتى كان هو ومعاصروه – أى جيل أولئك الذين ولدوا فيما بين عام ١٥٠٠ و ١٥١٠ – يكنون لها أعظم الاحترام. ولكن الواقع أن تحول بونتورمو من فنانى عصر النهضة الإيطـالى إلى دورر لم يكـن مسـألة ذوقـية وشـكلية فحسب، كما تصور فارادى، وإنما كـان هـو التعـبير الفنـى عـن الوشائج العقلية التى كانت تربط جيل بونتورمو بحركة الإصـلاح الديـنى الألمانـية. فقـد أدى زحـف الحـركة الدينـية الآتـية من الشمالى إلى ترحيب إيطاليا بفن أوروبا الشمالية بدوره، ولاسيما فن ذلك الفنان الألمانى الذى كان فـى نظـر كـل مواطنـيه أقـرب الجميع إلى الذوق الإيطالى، وكان فى الوقت ذاته أكثر الفنانين شعبية فى الجنوب نظرًا إلى انتشار أعمال الحفر التى قام بها. ومع ذلك فلم تكـن تلـك النواحى التى يشترك فيها أسلوب دورر مع الفن الإيطالى هى التى جعلت لهـذا الأسـلوب جاذبيته، وخاصة عند بونتورمو ومن يفكرون على شاكلته، بل إن ما حببه إلـيهم كـان هـو العمـق الروحى والجوانية inwardness – أى بعبارة أخرى تلـك الصـفات الـتى كـانوا يـرون الفـن الكلاسـيكى الإيطـالى أفقـر ما يكون فيها. أما الـتعارض بـين الأسـلوب القوطـى وأسـلوب عصـر النهضة، وهو التعارض الذى عمل دورر نفسـه عـلى تخفـيفه إلى حـد بعيد، فقـد ظـل فى نظر أصحاب حركة المانرزم محتفظًا بحدته، ولا يمكن إزالته.

ويتجـلى هـذا التضارب بأوضح صوره فى طريقة معالجتهم للمكان. فقد عمل بونـتورمو، وروسـو Rosso وبـيكافومى Beccafumi ، عـلى المبالغة فـى الـتأثير المكـانى لصـورهم، وجعلـوا مجموعـات الأشـكال الفـردية تنضـغط فجأة إلى أسفل فى العمـق، ثـم تـنطلق خارجـة مـنه، ولكـنهم كـانوا فى كثير من الأحيان يلغون المكان تمامًـا، لـيس فقـط عـن طـريق إزالـة إطراده البصرى وتجانسه البنائى، بل أيضًا عن

طريق إقامة التكوين على أساس نمط مسطح، والجمع بين النزوع إلى العمق وبين الاتجاه إلى التزام السطح. ولقد كان المكان فى نظر عصر النهضة، شأنه شأن كل ثقافة ديناميـة مندفعة متحركة، هو المقولة الأساسية للنظرة البصرية إلى العالم، أما فى نظر المانرزم فإن المكانية فقدت هذا المركز الرفيع، ولكن دون أن تزول قيمتها كل الزوال — وذلك على عكس الحال فى معظم العهود السكونية المحافظة الأخروية الروحانية فى تاريخ الفن، وهى العهود التى تتخلى عادة عن التصوير المكانى تمامًا، وتصور أشكالها فى عزلة مجردة، دون عمق ودون جو محيط بها. فالتصوير فى الثقافات الواقعية التوسعية التى تتخذ من العالم موقفًا إيجابيًا، يضع الأشكال، بادىء ذى بدء، فى سياق مكانى مترابط، ثم يجعلها بالتدريج مادة خلفية للمكان، وأخيرًا يذيبها تمامًا فى المكان. وهذا هو الطريق الذى يؤدى من النزعة الكلاسيكية اليونانية إلى فن العصر الهلينى، مارا بفن القرن الرابع ق. م.، ومن عصر النهضة إلى النزعة الطبيعية والانطباعية مارا بعصر الباروك. وأما العصور الوسطى المتقدمة فلم تكن أكثر اهتمامًا بالمكان والمكانية من العصر الكلاسيكى القديم. ولم تصبح المكانية مبدأ للحياة الفعلية، وحاملة للنور والجو المحيط، إلا عند نهاية العصور الوسطى. ولكن باقتراب تطور الفن من عصر النهضة، تحول هذا الوعى بالمكان إلى افتتان حقيقى به. وقد أشار شبنجلر إلى أن طريقة الإبصار والفكر المكانية عند إنسان عصر النهضة — أى "الإنسان الفاوستى" كما يسميه[1] — هى صفة أساسية مميزة لكل الحضارات الديناميـة. والواقع أن السماء الذهبية والمنظور ليسا مجرد طريقتين مختلفتين فى معالجة الخلفية : فهما صفتان مميزتان لطريقتين مختلفتين فى النظر إلى العالم، إحداهما تتخذ من الإنسان والأخرى تتخذ من العالم، نقطة بداية لها. فإحداهما تؤكد أولوية الأشكال المصورة على المكان، بينما الأخرى تجعل المكان، بوصفه عنصر المظهر والأساس الذى ترتكز عليه التجربة الحسية، يطغى على مادية الإنسان، وتجعل المكان يمتص الأشكال البشرية ويستوعبها فى داخله. وهكذا قال بومبونيوس جاوريكوس Pomponius Gauricus، الذى يعد خير ممثل لنظرة عصر النهضة فى هذا الصدد : "إن المكان يوجد قبل الجسم الذى يوضع فى موضع

---

[1] Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, pp. 262 – 3.

محـدد"[١]. أمـا حركة المانرزم فكانت مختلف عن هذه الاتجاهات ذات النمط المميز، مـن حيـث أنهـا حاولـت، مـن جهـة، أن تـتجاوز كـل القـيود المكانـية، ولكنها لم تستطع، مـن جهة أخرى، أن تغفل التأثيرات التعبيرية للعمق المكاني. ويبدو أن ما كانـت تتصـف بـه أشكالها من مرونة مبالغ فيها في كثير من الأحيان، ومن حركية مفـرطة في العادة، أنما كان تعويضًا عن عدم حقيقة المكان، الذى لم يعد يكون نسقًا مترابطًـا، وإنمـا أصـبح مجـرد مجموع لمعاملات مكانية. ففي أعمال مثل "يوسف فى مصـر" ليونـتورمو، أو "العذراء ذات الرقبة الطويلة Madonna del collo lungo" لباميجانينو، يؤدى هذا الموقف المتناقض من مشكلة المكان إلى نوع من الرؤيا التخيلية المتخـبطة، قد يبدو بسهولة أنه مجرد نزوة عارضة، ولكن أصله يرجع فى الواقع إلى ضعف الإحساس بالواقعية فى ذلك العصر.

وبعـد أن توطـدت الـنزعة المطلقة absolutism ، فقدت المانرزم قدرا كبيرا مـن اسـتقلالها، واتخـذت طابعًا بلاطيًا أكاديميًا فى أساسه، وساد الاعتراف بسلطة مـيكلانجلو المطلقـة من جهة، والطبيعة الملزمة للتقاليد الاجتماعية الراسخة من جهة أخـرى. وعـندئذ أصـبح اعـتماد المانـرزم عـلى الفن الكلاسيكى أقوى، لأول مرة، من معارضـتها لــه — ولعـل العـامل الهـام الـذى أدى إلى هذه النتيجة هو روح الخضوع للسـلطة الـتى سـادت فلورنسه المتأثرة بنفوذ البلاط، والتى فرضت أيضًا معايير ثابتة عـلى الفـن. وهكـذا فإن فكرة الجلال والعظمة grandezza الهادئة، التى لا تشوبها شـائبة، وهـى الفكرة التى جلبتها الدوقة معها من وطنها الأسبانى، قد تحققت على أوضـح نحـو فـى أعمـال برونتسـينو، الـذى كانت قوالبه الصحيحة المحددة بوضوح قـاطع، تؤهلـه لأن يكـون فـنان الـبلاط بـلا منازع. ومع ذلك فقد كان برونتسينو فى الوقـت ذاتـه ممـثلاً نموذجـيًا لحـركة المانـرزم، نتـيجة للطبـيعة المـزدوجة لعلاقـته بمـيكلانجلو، وبمشـكلة المكـان، والأهـم مـن ذلـك، نظرًا إلى التناقض الداخلى الذى أسمـاه الـبعض قلقًـا روحـيًا مـن وراء قناع المظهر الخارجى الهادئ"[٢]. أما فى حالة

---

(١) Pomponius Gauricus : De scultura , 1504 .

وقد اقتبس "بانوفسكى Panofsky." هذا النص فى كتابه :

Die Perspektive, etc., p. 280 .

(٢) W. Pinder : "Zur Physiognomik des Manierismus".

بارميجانينو، الذى كان أقل خضوعًا للتقاليد الصارمة، فإن "القناع" كان أكثر شفافية، وكانت علامات القلق الروحى أوضح ظهورًا. فهو أرق من برونتسينو، وأكثر منه عصبية ومرضية، وهو يستطيع أن ينطلق على سجيته أكثر مما يفعل مصور البلاط ورجل الحاشية الفلورنسي. ولكنه لم يكن مع ذلك يقل عنهما تكلفًا وتصنعًا. وهكذا أخذ يظهر الآن فى جميع أرجاء إيطاليا أسلوب بلاطى مهذب، هو نوع من أسلوب الروكوكو، لم يكن أقل رقة بحال من الفن الفرنسى فى القرن الثامن عشر، ولكنه كان فى كثير من الأحيان أكثر منه ثراء وتعقيدًا. وهنا اكتسبت المانرزم لأول مرة ذلك الاعتراف الشامل وذلك الطابع الدولى، الذى لم يتمتع به فن عصر النهضة أبدًا. ففى هذا الأسلوب، الذى أصبح الآن منتشرًا فى أوروبا بأسرها، كانت براعة الأداء المتأنقة المدققة، الشبيهة بطابع الروكوكو، تكون عاملاً لا يقل أهمية عن نظام القواعد الشكلية الدقيقة، المرتكز على ميكلانجلو. ومهما كانت ضآلة العناصر المشتركة بين هذين العاملين فى ذاتهما، فإن العنصر المتأنق Precious كان يتمثل من قبل إلى حد ما عند ميكلانجلو ذاته، ولاسيما فى أعمال مثل "فكتور" ومقابر المديتشى.

على أن الوريث الحقيقى لميكلانجلو ليس حركة المانرزم ذات الاتجاه الدولى المتأثرة به، وإنما هو تنتوريتو Tintoretto الذى ربما لم يكن مستقلاً كل الاستقلال عن هذا الأسلوب الدولى، ولكنه كان فى الأمور السياسية بعيدًا عنه. فلم يكن لدى البندقية بلاط خاص بها، ولم يكن تنتوريتو يعمل لحساب بلاطات أجنبية، مثل تيسيان، بل أنه لم يتلق من الجمهورية ذاتها تكليفًا بأداء عمل فنى إلا قرب نهاية حياته. وكان يعمل أساسًا لدى الطوائف الأخوية الدينية confraternities بدلاً من قصور الحكام والدول. ومن الصعب أن يجزم المرء إن كان فنه قد اكتسب طابعه الدينى، أساسًا، من مطالب أولئك الذين كان يتلقى منهم التكليفات، أم أنه كان منذ البداية يبحث عن عملائه فى أوساط كانت هى ذاتها قريبة إليه روحيًا، وعلى أية حال فقد كان هو الفنان الوحيد فى إيطاليا، الذى كانت أعماله تعبر عن حركة الإحياء الدينية فى ذلك العصر على نحو لا يقل عن تعبير ميكلانجلو عنها، وإن كان تعبيره هو من نوع مختلف. فقد كان يشتغل من أجل طائفة القديس روكو

الدينية، التى كان قد أصبح عضوا فيها فى عام ١٥٧٥، بشروط بلغت حدا من التواضع يحق معه للمرء أن يقول أن العوامل العاطفية كانت أهم العوامل المتحكمة فى اضطلاعه بهذا العمل. ولابد أن اشتغاله لحساب أناس كانت لهم نظرة مختلفة إلى حد بعيد عن نظرة أولئك الذين كان تيسيان مثلا يعمل لحسابهم، هو الذى جعل الاتجاه العقلى والدينى لفنه ممكنًا، إن لم يكن هو الذى تحكم فى هذا الاتجاه، بل هو الذى أدى إلى ظهوره. والواقع أن طوائف الأخوة الدينية المرتكزة على أساس دينى، والتى كانت تنظم عادة حسب الفئات المهنية، كانت من الظواهر المميزة بوجه خاص للبندقية فى القرن السادس عشر، وكانت شعبيتها مظهرًا من مظاهر عمق الحياة الدينية، التى كانت أقوى فى مسقط رأس كونتارينى منها فى معظم بقاع إيطاليا الأخرى. وكان معظم أعضاء هذه الطوائف أناسًا بسطاء، وهذا يفسر أيضًا تلك الأسبقية التى كانت تعزى إلى العنصر الدينى الخالص ضمن اهتماماتهم الفنية. ولكن هذه الطوائف ذاتها كانت ميسورة الحال، وكان فى استطاعتها أن تزين منتدياتها بصور هامة قيمة. وقد أصبح تنتوريتو، بفضل اشتغاله فى تزيين واحد من هذه المنتديات، هو مدرسة القديس روكو، واحدا من أعظم مصورى عصر الإصلاح المضاد ومن أصدقهم تمثيلاً له[1]. وحدث هذا البعث الروحى له فى حوالى عام ١٥٦٠، فى الوقت الذى كان فيه مجمع ترنتو قد اقترب من نهايته، وكان يصوغ فيه مراسيمه المتعلقة بالشئون الفنية. وتصور اللوحات العظيمة الموجودة فى مدرسة القديس روكو، والتى ابتدعها فى فترتين منفصلتين : فى الأعوام ١٥٦٥ — ٧ والأعوام ١٥٧٦ — ٨٧، أبطال العهد القديم، وتروى حياة المسيح، وتمجد مواثيق العقيدة المسيحية. أما من حيث الموضوع فهى أشمل مجموعة من الصور خلقها الفن المسيحى منذ مجموعة صور "الفرسك" التى قام بها جوتو فى كنيسة "كابللا دلارينا" Cappella dell'Arena. ولكى يفهم المرء الروح التى ألهمت هذه الصور، فعليه أن يرجع إلى إهمال النحت فى الكاتدرائيات القوطية لكى يجد مثل هذا الوصف المتمسك بأصول العقيدة، للكون كما تراه المسيحية. والواقع أن ميكلانجلو ليبدو وثنيًا يشق طريقه بعناء إلى أسرار المسيحية، إذا ما قورن بتنتوريتو، الذى كان قد ملك

---

[1] Cf. E. v. Bercken – A.L. Mayer : Tintoretto, 1923, I, p. 7.

بـالفعل ذلـك السر الذى ناضل ميكلانجلو كثيرًا لكى يميط اللثام عنه. فمناظر الكتاب المقدس — كالبشارة والزيارة والعشاء الربانى (الأخير) والصلب — لم تعد بالنسبة إليه مجـرد حـوادث بشرية، كما كانت بالنسبة إلى معظم فنانى عصر النهضة، ولا كانت مجـرد حلقـات فـى تراجـيديا المخلص، كما كانت فى نظر ميكلانجلو، وإنما كانت هـى المظهـر المـرئى لأسرار الإيمان المسيحى. ففى عمله تتخذ التمثلات طابع الرؤيا، وعـلى الـرغم مـن أنهـا تجمع فى ذاتها كل ما أنجزه عصر النهضة فى اتجاه النزعة الطبيعـية، فـإن الانطـباع الرئيسى الذى تتركه هو انطباع غير حقيقى، روحى ملهم. ويـبدو أنـه لا توجد هنا ثغرة على الإطلاق بين الطبيعى والخارق للطبيعة، والدنيوى والدينى. ومع ذلك فإن هذا التوازن الكامل لا يمثل إلا مرحلة عابرة، وبعد ذلك تفقد الدلالـة المسـيحية الأصـيلة لأعمالـه مرة أخرى. ففى كثير من الأحيان نجد أن صورة العـالم فـى لوحات تنتورتو الأخيرة وثنية وأسطورية، وهى على أحسن الفروض ذات طابع ينتمى إلى العهد القديم، ولكنها لا ترتكز بحال على الإنجيل المسيحى. وتصبح الحـوادث الـتى تصور فيها ذات نطاق كونى، فهى دراما بدائية، يكون فيها الأنبياء والقديسـون والمسـيح والإلـه الأب أشـبه بشـركاء أو زمـلاء فـى التمثيل، لا مخرجين للمسـرحية. ففى لوحة "موسى يستخرج الماء من الصخرة"، يتخلى البطل المستمد من الكـتاب المقـدس عـن دوره بوصـفه الشخصـية الرئيسية، ويستسلم أمام معجزة انبثاق المـاء، بل أن الله نفسـه يصبح جرما سماويًا متحركًا، وحلقة دوارة من النار فى النظام الشـامل للكـون. وفـى لوحـة "الإغـراء" و"الصـعود"، تـتكرر هـذه الدرامـا الكونـية الضـخمة، الـتى تتضـمن من التحديد التاريخى ومن الإشارة الإنسانية أقل مما يسمح بتسـميتها درامـا مسـيحية مسـتمدة مـن الكـتاب المقدس بالمعنى الدقيق. وفى أعمال أخـرى مـثل "الهـروب إلى مصر" وكذلك "القديسة مريم المجدلية"، "والقديسية مريم المصـرية"، يـتحول المشـهد إلى منظر أسطورى خيالى تكاد الأشكال تختفى فيه كلية، وتسود الخلفية المسرح بأكمله.

ولقـد كان جريكو هو خليفة تنتوريتو الحقيقى الوحيد. وقد تطور فنه أساسًا عـلى نحـو مسـتقل عن كل بلاط، شأنه شأن فن سلفه العظيم مواطن البندقية المنتمى إلى مذهـب المانـرزم. وتعـد مديـنة توليـدو (طلـيطلة)، الـتى اسـتقر فـيها جريكو بعد

سنوات من التتلمذ في إيطاليا، ثالث مدينة هامة فى أسبانيا فى ذلك العصر، بعد مدريد، مقر البلاط، وأشبيلية، المركز الرئيسى للتجارة والمواصلات، كذلك كانت توليدو هى مركز الحياة الكنسية[1]. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يختار أعمق الفنانين تدينا منذ العصور الوسطى هذه المدينة محلا لإقامته. صحيح أنه حاول الحصول على وظيفة فى بلاط مدريد[2]، ولكن إخفاقه فى مسعاه هذا يدل على أنه كان قد بدأ فى أسبانيا ذاتها ظهور عداوة بين ثقافة البلاط والثقافة الدينية، وأن الصيغة التى وضعها فن البلاط لحركة المانرزم أصبحت أضيق مما ينبغى فى نظر فنان مثل جريكو. صحيح أن فنه لم يكن ينطوى على إنكار للأصل البلاطى للأسلوب الذى يستخدمه، ولكنه تجاوز مجال الفن البلاطى بكثير. فلوحة "دفن الكونت اورجاز" Orgaz هى حفل شعائرى بأسلوب البلاط الصحيح، ولكنها ترتفع فى الوقت ذاته إلى مجالات تتجاوز بكثير كل الأمور التى تنتمى إلى الميدان الاجتماعى والميدان المشترك بين البشر فحسب. فهى من جهة صورة شعائرية لا تشوبها أية شائبة، وهى من جهة أخرى تصوير لدراما أرضية سماوية تنطوى على أعمق المشاعر وأرقها وأشدها غموضًا. وقد أعقبت حالة التوازن هذه عند جريكو، كما هى الحال عند تنتوريتو، فترة تتسم بالتشويه وعدم التناسب والمبالغة. فعند تنتوريتو كان المنظر الذى تقع فيه الصور يتسع بحيث يصل إلى الآفاق اللانهائية للمكان الكونى، أما عند جريكو، فتظهر تعارضات لا يمكن تفسيرها عقليًا، بين الأشكال التى تدفعنا إلى البحث عن تفسير يتجاوز مقولات الطبيعى والمعقول. وفى أعمال جريكو الأخيرة، يقترب من طريقة ميكلانجلو فى نزع الطابع المادى عن الواقع. ففى أعمال مثل "الزيارة" و"زفاف مريم"، التى تقوم فى تطوره بنفس الدور الذى تقوم به "بييتا روندانينى"، تذوب الأشكال البشرية تمامًا فى الضوء، وتصبح ظلالاً شاحبة، لا قوام لها، تنزلق فى مكان مجرد، غير محدد، وغير حقيقى.

---

(1) L. Pfandl, op. cit., p. 137.

(2) O. Grautoff : "Spanien". In "Barockmalerei i.d. roman. Laendern". Handbuch der Kunstwiss., 1928, p. 223.

ولم يكن لجريكو بدوره خليفة مباشر، فهو بدوره يقف وحده فى طريقة حله للمشكلات الفنية الملحة فى عصره. وعلى عكس الحال فى العصور الوسطى، التى كان أسلوبها الموحد يسرى حتى على أكمل الأعمال فى ذلك العصر، فإن العمل المتوسط المستوى هو وحده الذى أصبح يتأثر بالأسلوب الشائع. أما أسلوب جريكو الروحى فإن أحدا لم يواصله ولو بطريق غير مباشر، مثلما واصل فن بروجل Bruegel النظرة الكونية إلى العالم فى حركة المانرزم الإيطالية. ذلك لأنه برغم كل الفوارق، فإن الإحساس بالكون هو بدوره العنصر المسيطر لدى هذا الفنان، على الرغم من أن ما يرمز إلى الكل عنده، على عكس الحال عند تنتوريتو تمامًا، كان فى كثير من الأحيان أبسط الأشياء كجبل أو واد أو موجة. فعند تنتوريتو تفنى الموضوعات العادية المألوفة فى الكل الشامل، على حين أن الكل الشامل عند بروجل كامن فى موضوعات التجربة اليومية المألوفة تمامًا. وهنا نجد أن بروجل يحقق نوعًا جديدًا من الرمزية، كان مضادًا بدرجات متفاوتة، لكل الأنواع السابقة من الرمزية. ففى فن العصور الوسطى كانت الدلالة الرمزية تدرك بشكل أكثر وضوحًا كلما كانت الصورة أبعد عن الواقع التجريبى، وكلما كانت أوغل فى باب التنميق والنمطية، أما هنا فإن القوة الرمزية للصورة تزداد كلما كان الموضوع ذا طبيعة عرضية زائلة. ونظرًا إلى الطابع التجريدى والاصطلاحى لرمزية الأعمال الفنية فى العصور الوسطى، فإن هذه الأعمال لم تكن تقبل دائمًا إلا تفسيرا واحدًا، على حين أن الأعمال الكبرى منذ عصر المانرزم تقبل عددًا لا حصر له من التفسيرات الممكنة. فلابد لفهم لوحات بروجل أو كتابات شيكسبير وسرفانتس من تأملها فى كل مرة من زاوية مختلفة. وأن نزعتها الطبيعية الرمزية، التى تمثل بداية الفن الحديث، لتنطوى على انفصام كامل بين الغاية والوجود، وبين الماهية والحياة، وبين الله والعالم — وهو ما يعد نقيضًا كاملاً لطابع التجانس المطلق عند هوميروس. ففى الحالة الأولى لا يكون العالم ذا دلالة لمجرد كونه موجودًا، كما هى الحال عند هوميروس، ولا تكون هذه التعبيرات الفنية صحيحة لمجرد كونها مختلفة عن الواقع المعتاد، كما كانت الحال فى العصور الوسطى، بل إنها تشير، عن طريق ما تتصف به من نقص، وما يكمن فيها من عدم قابلية للفهم، إلى حقيقة أكمل، وأتم، وأقوى دلالة.

ويـبدو لأول وهلة إنه لا توجد إلا عناصر مشتركة بسيطة بين بروجل ومعظم ممثـلى حـركة المانـرزم. فـلا توجـد فـى عملـه مظاهـر للـبراعة، أو طرائف فنية، أو تشـنجات والـتواءات، أو أبعـاد اعتباطـية وتصـورات متناقضـة للمكان. ويبدو للمرء، عـندما يركـز انتـباهه بوجه خاص على القطع الريفية فى الفترة الأخيرة من حياته، أنـه ذو نزعة طبيعية قوية، بحيث لا يدخل فى إطار حركة المانرزم الإشكالية، التى تتسـم بالتـباين والتمايز العقلى. ولكن نظرة بروجل إلى العالم، فى واقع الأمر، ليست أقـل انقسـامًا، وموقفـه مـن الحياة ليس أقل وعيًا بذاته وبعدًا عن التلقائية، من بقية ممثـلى حـركة المانـرزم. ونحـن لا نسـتخدم هـنا لفـظ الوعـى الذاتـى بمعـنى التأملية الانعكاسـية التى كانت صفة مشتركة فى كل فن تال لعصر النهضة، بل أيضًا بمعنى أن الفـنان لا يقـدم وصـفًا للواقـع بوجـه عام، وإنما يعرض عن وعى وقصد نظرته هو وتفسـيره هـو للواقـع بوجـه عام، وإنما يعرض عن وعى وقصد نظرته هو وتفسيره هو للواقـع، وبمعـنى أن عملـه بأسـره يمكـن أن يندرج تحت فئة "كيف أراه". وهذا هو الـتجديد الـثورى والسمة الجديدة تمامًا فى فن بروجل والمانرزم كلها. وكل ما ينقص بـروجل هـو الأسـلوب المـتأنق الـذى يتصـف بـه معظـم ممثـلى المانـرزم، ولكن ليس فرديـتهم المـثيرة، ولا رغبـتهم الطاغـية فى التعبير عن الذات. والواقع أن أحدًا ليس ينسـى أبـدًا أول مرة يقابل فيها بروجل. أن المشاهد غير المدرب ليحتاج فى كثير من الأحـيان لشـىء مـن التدريـب قبل أن يصـل إلى تقديـر خصائص غيره من الفنانين، ولاسـيما الأقـدم مـنه عهـدًا، إذ يخلط فى البداية عادة بين أعمال مختلف الفنانين، ولاسـيما الأقـدم مـنه عهـدا. أمـا فـردية بروجل فلا يمكن أن تنسى، أو أن تخطئها العين، حتى بالنسبة إلى المبتدىء.

وهـناك ناحـية أخـرى يتشـابه فـيها فـن بروجل مع فن المانرزم، هو إنه لا يجـتذب الجمـاهير. وهـذه صـفة لم يعترف بها لـه، مثلما لم يفهم الطابع التصميمى العـام لتصـويره، الـذى كـان يعـد عـادة ذا نزعة طبيعية صحية، بارعة، كاملة. وقد أطلق عليه اسم "بروجل الفلاح"، ووقع الناس فى خطأ الاعتقاد بأن الفن الذى يصور حـياة البسـطاء يسـتهدف أيضـا البسـطاء مـن الناس، على حين أن الحقيقة هى فى واقـع الأمـر عكـس ذلـك. والـذى يحـدث عـادة هـو أن فئات المجتمع ذات الأفكار

والمشاعر المحافظة هى وحدها التى تبحث فى الفن عن صورة لطريقتها الخاصة فى الحياة، وعن تصوير لبيئتها الاجتماعية الخاصة. أما الطبقات المضطهدة الساعية إلى النهوض، فإنها تود أن ترى تصويرًا لأوضاع فى الحياة تود هى ذاتها أن تتخذ منها مثلاً أعلى تستهدفه، لا لنفس الأوضاع التى تود التخلص منها. ولا يمكن أن يتعاطف مع تصوير الأوضاع البسيطة المتواضعة للحياة إلا أناس أرفع من هؤلاء البسطاء. هذا هو ما يحدث فى أيامنا هذه، ولم يكن الحال مختلفًا فى القرن السادس عشر. فكما أن الطبقة العاملة والبورجوازية الصغيرة فى أيامنا هذه تود أن تشاهد فى السينما بيئة الأثرياء، لا ظروف حياتها الصعبة، وكما أن درامات الطبقة العاملة فى القرن الماضى لم تحرز أكبر نجاح لها فى المسارح الجماهيرية، بل فى الأحياء الراقية بالمدن الكبرى، فكذلك لم يكن فن بروجل موجها إلى الفلاحين، وإنما إلى المستويات العليا فى المجتمع، أو على الأقل إلى ساكنى المدن فيه. وقد أثبت البعض أن لوحاته التى تصور الفلاحين يرجع أصلها إلى ثقافة البلاط[1]. ففى بلاط الأمراء نلاحظ أول بوادر الاهتمام بحياة الريف بوصفها موضوعًا للفن، وفى صور التقويم الفلكى التى تتضمنها كتب الصلوات للدوق دى برى Berri نجد تصويرًا ذا طابع بلاطى لمناظر ريفية منذ عهد مبكر، هو بداية القرن الخامس عشر. وكان هذا النوع من صور الكتب واحدا من مصادر فن بروجل، أما المصدر الآخر فقد لوحظ فى تلك النسجيات المرسمة التى كانت مخصصة أساسًا للبلاط ودوائر البلاط، والتى يصور فيها فلاحون يشتغلون وحطابون وزارعو كروم، إلى جانب السيدات والسادة المنهمكين فى الصيد والرقص والألعاب الاجتماعية[2]. ولم يكن التأثير الذى تتركه هذه الأوصاف لعادات الريف والحياة الطبيعية عاطفيًا ورومانتيكيًا فى الأصل أبدًا — إذ أن هذا النوع من الانطباع ظهر لأول مرة فى القرن الثامن عشر، بل كان هزليًا مضحكًا. ذلك لأن حياة الريفيين والعمال البسطاء كانت تبدوا أمورًا غريبة تجتذب حب استطلاع تلك الأوساط التى كانت كتب الصلوات المرسومة والأقمشة المعلقة موجهة إليها، وكانت تعد فى نظرهم شيئًا مشوقًا غير مألوف، ولكنها ليست

(1) Gustav Glueck : "Bruegel und der Ursprung seiner Kunst". In "Aus drei Jahrhunderten europaeischer Malerei", 1933. p. 154 .

(2) Ibid., p. 163 .

مؤثـرة مـن الناحـية الإنسـانية مطلقًا. فالطبقة المسيطرة كانت تجد فى تصوير الحياة اليومـية للـناس البسـطاء على هذا النحو نفس نوع اللذة الذى كانت تجده فى الشعر السـوقى خـلال القـرون السـابقة، مـع فارق واحد هو أن هذا الأخير كان منذ البداية يـؤدى فـى الوقـت ذاتـه إلى الترويـح عـن الطـبقات الدنـيا، على حين أن الاستمتاع بالمنمـنات النفيسـة والأقمشـة المعلقـة المصـورة كان قاصرًا على أعلى أوساط المجتمع. ولابـد أن مـن كـانوا يـبدون اهـتمامًا بصـور بـروجل كـانوا بدورهـم ينـتمون إلى أكـثر الطـبقات ثراء وأرفعها ثقافة. وقد استقر الفنان نفسه بعد فترة إقامة فى أنتورب، فى بروكسـل، الـتى يسـودها جـو البلاط الأرستقراطى، حوالى عام ١٥٦٢/ ٣، وكان هذا الانتقال يتفق مع التغير الأسلوبى الذى كان مؤثرًا عظيم الأهمية فى طريقته الأخيرة، ومع تحوله إلى تصوير الموضوعات الريفية التى اكتسب بفضلها شهرته[1].

[1] Cf. Ch. De Tolnai : P. Bruegel l'Ancien, 1935, P. 42 .

الفصل السابع
الهزيمة الثانية للفروسية

بعثت رومانتيكية الفروسية من جديد، مقترنة بموجة حماسة جديدة للحياة البطولية وشغف جديد بروايات الفرسان، في إيطاليا وإقليم الفلاندر أولاً قرب نهاية القرن الخامس عشر، وبلغ هذا الاتجاه ذروته في فرنسا وأسبانيا خلال القرن التالي. وهذه الظاهرة في أساسها علامة من علامات بدء سيطرة أنواع الحكومات المتسلطة، وتدهور ديمقراطية الطبقة الوسطى، وانتشار معايير البلاط تدريجيًا في الثقافة الغربية. وكانت المثل العليا للفروسية، وتصوراتها للفضيلة، هي الشكل المتسامي الذي عملت الأرستقراطية الجديدة، الصاعدة من الطبقات الدنيا، والأمراء النازعون إلى الحكم المطلق، على إخفاء أيديولوجيتهم وراءه. ويعد الإمبراطور مكسمليان "آخر فارس"، ولكن له خلفاء متعددين ظلوا يطالبون لأنفسهم بهذا اللقب، بل إن "اجناتيوس لويولا" كان يطلق على نفسه اسم "فارس المسيح"، ونظم طائفته وفقًا لمبادىء القانون الأخلاقي للفروسية — وإن كان قد نظمها في الوقت ذاته بروح الفلسفة الجديدة للواقعية السياسية. والواقع أن أفكار الفروسية ذاتها لم تعد قادرة على دعم البناء الاجتماعي الجديد: إذ أن تعارضها مع النمط العقلاني للواقع الاقتصادي والاجتماعي، وانقضاء عهدها بالنسبة إلى عالم "طواحين الهواء"، هو أمر واضح كل الوضوح. وهكذا، فبعد قرن من الحماسة للفارس الجوال، ومن الاستمتاع بالمغامرات التي تقصها روايات الفروسية، عانت الفروسية هزيمتها الثانية، وكان الشعراء العظام وكتاب الدراما الكبار في ذلك القرن، مثل شكسبير وسرفانتس، متحدثين بلسان عصرهم — فهم إنما أعلنوا على الملأ ما كان واضحًا للجميع، وهو أن الفروسية قد عفا عليها الزمان، وأن قوتها الخلاقة أصبحت أسطورة.

ولم تبلغ هذه العبادة الجديدة للفروسية ما بلغت من القوة والشدة في أسبانيا، التي اندمجت فيها شعارات الإيمان والشرف، ومصالح الطبقة الحاكمة

وكرامتها، في وحدة لا تنفصم، خلال الصراع الذى دام سبعمائة عام ضد العرب، والتى تضافرت فيها عوامل متعددة على تمجيد الطبقة العسكرية وصبغها آليًا بصبغة البطولة، هى حروب الغزو ضد إيطاليا، والانتصارات على فرنسا، واستغلال كنوز أمريكا. ومع ذلك ففى هذا البلد ذاته، الذى تألقت فيه روح الفروسية فى عهد إحيائها الجديد أقصى درجات التألق، كانت خيبة الأمل أقوى ما تكون عندما اتضح أن سيطرة المثل العليا للفروسية وهم باطل. وعلى الرغم من كل ما حققته أسبانيا المنتصرة من فتوحات وما استحوذت عليه من كنوز، فإنها اضطرت إلى الاستسلام أمام التفوق الاقتصادى للتجار الهولنديين والقراصنة الإنجليز. فلم تكن أسبانيا قادرة على إمداد أبطالها الذين أنهكتهم الحروب بالمؤن اللازمة؛ وأصبح النبيل الفخور جائعًا، إن لم يكن شريدًا طريدًا. واتضح أن روايات الفروسية كانت أسوأ تهيئة يمكن تصورها للمهام التى يتعين أن يواجهها الجندى الذى أمضى مدته، حتى يستقر فى المجتمع المدنى ويتكيف معه.

والحق أن وقائع حياة سرفانتس تقدم إلينا مثلاً واضح الدلالة إلى أقصى حد، لما يمكن أن يحدث لإنسان يعيش خلال فترة الانتقال من عصر الفروسية الرومانتيكية إلى عصر الواقعية. ومن المستحيل على المرء، إن لم يكن يعرف هذه القصة، أن يقدر الدلالة الاجتماعية لروايته "دون كيخوته". فهذا الكاتب كان من أسرة معدمة تنتمى إلى أرستقراطية الفرسان. وقد اضطره فقره إلى أن يعمل جنديًا عاديًا فى جيش فيليب الثانى منذ شبابه، وإلى أن يعانى كل مصاعب الحملات الإيطالية. فقد اشترك فى معركة ليباتو، التى أصابه فيها جرح بالغ. وأثناء عودته إلى بلاده من إيطاليا، وقع فى أيدى قراصنة جزائريين، وقضى فى الأسر خمس سنوات مريرة، إلى أن أطلق سراحه عام ١٥٨٠ بعد أن أخفق فى الهرب عدة مرات. وعند عودته إلى أسرته، وجدها فى فقر مدقع، وغارقة حتى آذانها فى الديون. ولكن لم يكن هناك أيضًا عمل ملائم له، وهو الجندى المغوار، بطل ليبانتو، والفارس الذى أسره "الكفرة"، وكان عليه أن يقنع بوظيفة ثانوية هى وظيفة جامع ضرائب بسيط، وتراكمت عليه المتاعب المادية، وسجن ظلما أو بسبب هفوة تافهة، وشهد أخيرًا انهيار قوة أسبانيا العسكرية واندحارها أمام الإنجليز. وهكذا تكررت مأساة الفارس

الفرد، علـى نطـاق أوسـع، فـى مصـير الأمـة الفارسة الحقة. وأخذ يدرك بمزيد من الوضوح أن الخطأ فى إخفاقه الفردى، وفى إخفاق أمته، إنما يرجع إلى أن الفروسية لم تعد ملائمة للعصر، وأن الرومانتيكية اللاعقلية ليس لها مكان فى هذا العصر الذى كـان مضـادًا للرومانتيكـية بكل قوة. وإذا كان دون كيخوته يعزو التعارض بين العالم ومـثله العلـيا إلى اصـطباغ الواقـع بصبغة السحر، ولم يستطع فهم التباين بين النظام الذاتى والنظام الموضوعى للأمور، فليس معنى ذلك إلا أنه كان فى سبات عميق طوال الـتحول الـتاريخى العـالمى، وأن عـالم الحـلم الذى كان يعيش فيه بدا لـه، بالتالى، العـالم الحقـيقى الوحـيد، عـلى حـين أن الواقـع بـدا عالـمًا سـحريًا مليئًا بالشياطين الخبيثة. وقد اعترف سرفانتس بالافتقار التام إلى التوتر والاستقطاب فى هذا الموقف، وبالـتالى باسـتحالة شفائه استحالة تامة فهو يرى أن المثالية التى ينطوى عليها هذا الموقـف مسـتحيلة الـتحقق مـن وجهة نظر الواقع، مثلما ينبغى حتمًا أن يظل الواقع الخـارجى غـير مـتأثر بهـا، ويرى أن هذا الافتقار إلى الاتصال بين البطل وبين بيئته يؤدى حتمًا إلى أن يطيش كل فعل له عن هدفه.

ومـن الجائز أن سرفانتس لم يكن واعيًا بالدلالة العميقة لفكرته فى البداية، وأنـه لم يكـن يفكر أولاً إلا فى كتابة قصة تسخر من روايات الفرسان. ولكن لابد أنه أدرك سـريعًا أن مـا يـنبغى الشـك فـيه لـيس هـو المـادة الـتى كان معاصروه يفضلون قـراءتها. والواقـع أن الـتهكم مـن الفروسية لم يكن شيئًا جديدا فى الفترة التى عاش فـيها: إذ أن بولتشـى Pulci كان قد تهكم من قصص الفروسية، كما اتخذ بوجاردو Bojardo وأريوسـتو Ariosto نفـس الموقـف السـاخر مـن طـرائفها الخلابـة. وفـى إيطـاليا، حيث كانت عناصر الطبقة الوسطى هى التى تمثل الفروسية إلى حد ما، لم تكـن طـبقة الفروسـية الجديـدة تـأخذ نفسـها مأخذ الجد كلية. ولا شك أن إيطاليا، موطـن الـنزعة الـتحررية والإنسـانية، هـى الـتى هـيأت سـرفانتس لاتخـاذ موقفـه المتشـكك، وأغلب الظن أنه يدين للأدب الإيطالى بأول إيحاء بدعابته التى تمثل حدا فاصـلا بـين عـهدين. ومع ذلك فلم يكن المقصود من كتابه أن يكون مجرد خروج على طـريقة الـروايات العصرية السـطحية الآلية، وأن يصبح مجرد نقد للفروسية التى عفا علـيها الـزمان، بـل أنه كان أيضًا انتقادًا للواقع العملى الصارم، الذى انتزع منه كل

سحر. والذى لم يبق فيه أمام الرجل المثالى إلا أن يدفن رأسه فى رمال "فكرته الثابتة idée fixe". وعلى ذلك فليس موضع الجدة فى رواية سرفانتس هو معالجته الساخرة لموقف الفروسية من الحياة، بل هو إضفاء صبغة النسبية على عالمى المثالية الرومانتيكية والعقلانية الواقعية. وموضع الجدة فيها هو الجمع بين وجهين لا ينفصلان فى نظرته إلى العالم، والقول باستحالة تحقيق الفكرة فى العالم الواقع، أو إرجاع عالم الواقع إلى الفكرة.

ولقد كان ازدواج دلالة النظرة إلى الحياة فى حركة المانرزم متحكمًا كل التحكم فى علاقة سرفانتس بمشكلة الفروسية. فهو يتأرجح بين تبرير المثالية غير الدنيوية وبين الموقف الطبيعى اليومى الذى تشيع فيه الحكمة الدنيوية. وقد تولد عن ذلك موقفه المتعارض من بطله، وهو الموقف الذى استهل به عهدا جديدًا فى تاريخ الأدب. فقبل سرفانتس لم تكن توجد فى الأدب إلا شخصيات خيرة وشريرة، ومخلصون وخونة، وقديسون ومجدفون، أما فى روايته فأنا نجد البطل قديسا وأحمق فى شخص واحد. فإذا كانت الدعابة هى القدرة على رؤية جانبين متعارضين لشىء واحد، فى الوقت الواحد، فإن كشف هذه الثنائية فى جوانب الشخصية الواحدة يعنى اكتشاف الدعابة فى عالم الأدب – أعنى نوع الدعابة الذى لم يكن معروفًا قبل عصر المانرزم. ومن المعروف أنه لا يوجد لدينا تحليل لاتجاه المانرزم فى الأدب يتجاوز العرض المألوف للمارينية(*) والجونجورية(**)، وغيرها من الاتجاهات المماثلة، ولكن إذا شاء المرء أن يقوم بهذا النوع من التحليل، فعليه أن يبدأ بسرفانتس(1). ففى استطاعتنا أن ندرس فى مؤلفه صفات هامة للمانرزم، مثل الإحساس المذبذب بالواقع، ومحو الحدود الفاصلة بين الواقعى وغير الواقعى. بل أن

(*) المارينية marinism نسبة إلى الشاعر الإيطالى جامباتستا مارينا، المتوفى عام ١٦٢٥ . هى أسلوب أدبى شاع فى القرن السابع عشر، يتسم بالمجازات المسرفة والحيل البعيدة المعنى والأضداد اللفظية المتكلفة، وتتميز كتاباته بالمبالغة والتهويل. (المترجم)

(**) الجونجورية، نسبة إلى الشاعر الأسبانى لويس دى جونجورا المتوفى عام ١٦٢٧، هى أسلوب يتسم بالغموض فى المعنى والتعقيد فى التعبير، وبالإسراف فى استخدام المجازات والتلاعب بالألفاظ. (المترجم)

(1) أشار ماركس دفوجاك Max Dvorak وفلهلم پندر W. Pinder إلى طابع المانرزم الذى كانت تتسم به أعمال شيكسبير وسرفانتس، ولكنهما لم يقدما تحليلاً لهذه الظاهرة.

مؤلفه هذا خير مجال لدراسة الصفات الأساسية الأخرى للمانرزم: كالروح الهزلية التى تلمع من خلال ظلال المأساة، وحضور المأساوى فى الهزلى، فضلاً عن الطبيعة المزدوجة للبطل، التى تجعله يبدو مضحكًا فى لحظة وجليلاً مهيبًا فى اللحظة التالية. كذلك فإن ظاهرة "الخداع الذاتى الواعى" هى أيضًا سمة رئيسية فى هذا الأسلوب: فهى تتمثل فى الإشارات المتعددة للمؤلف إلى أن عالم روايته هو عالم خيالى، وفى التجاوز الدائم للحدود الفاصلة بين الحقيقة الكامنة فى العمل الأدبى والحقيقة الخارجة عن هذا العمل، وعدم الاكتراث الذى تتخطى به شخصيات الرواية مجالها الخاص وتسير نحو عالم القارىء، و"التهكم الرومانتيكة" الذى يشار به فى الجزء الثانى إلى الشهرة التى أحرزتها الشخصيات الرئيسية بفضل الجزء الأول — وكيف أن هذه الشخصيات تصل مثلاً إلى بلاط الدوق، بفضل شهرتها الأدبية، وكيف أن سانكوبانزا، أو ينبغى أن يكون ذلك فى الكتاب، لو لم يكن قد تغير فى مهده، أى فى المطبعة." كذلك فإن الفكرة الثابتة التى تسيطر على ذهن البطل تنتمى بدورها إلى مذهب المانرزم، شأنها شأن الاندفاع الذى يميز حركاته، والطابع الشبيه بحركات عرائس المسرح، الذى تتخذه الحوادث كلها نتيجة لذلك. وبالمثل فإن الطريقة الهوائية الهزلية للعرض، والطابع الاعتباطى المسرف للبناء الذى لا شكل له، هى بدورها منتمية إلى المانرزم، وكذلك الحال فى المتعة التى لا تشبع، والتى يجدها الراوية وهو يقدم مزيدا من الحلقات والتعليقات والاستطرادات الجديدة، والقفزات السينمائية فى القصة، والاستطرادات وعبور المسافات الزمنية. ويتجلى أسلوب المانرزم أيضًا فى المزج بين العناصر الواقعية والخيالية فى الأسلوب، وفى مطابقة التفاصيل للطبيعة وابتعاد النظرة العامة عن الواقع، وفى الجمع بين خصائص الرواية المثالية لعصر الفروسية وبين الرواية السوقية العامية، والجمع بين الحوار المرتكز على المحادثة اليومية، الذى كان سرفانتس أول روائى يستخدمه[1]، وبين الإيقاعات المصطنعة والمجازات المتكلفة التى تتسم بها الطريقة التلميحية

---

[1] J.F. Kelly : Cervantes and Shakespeare, 1916, p. 20.

conceptism (*). كذلك فإن من الخصائص التى تنتمى إلى صميم اتجاه المانرزم، ذلك العرض الذى يقدم للعالم وكأنه فى عملية تكون ونمو، وتغيير القصة لاتجاهها، وتغيير المؤلف للشخصيات خلال الرواية، وكون شخصية هامة تبدو لا غناء عنها مثل سانكويانزا كانت فى واقع الأمر مجرد فكرة لاحقة لم تطرأ بذهنه إلا متأخرة، وكون شخصية دون كيخوته قد أخذت تزداد عمقًا وتساميًا بالتدريج، حتى أن سرفانتس نفسه قد انتهى به الأمر – كما أكد البعض[1] – إلى العجز عن فهم بطله ذاته. وأخيرًا، فهناك ذلك الافتقار إلى التجانس فى التنفيذ، والمزج بين المهارة الفائقة والعذوبة، وبين الإهمال والخشونة، وهى الصفات التى أطلق بفضلها البعض على رواية "دون كيخوته" اسم أشد الأعمال الأدبية العظيمة إهمالاً[2] – وإن كان هذا التأكيد لا يمثل إلا نصف الحقيقة، إذ أن هناك أعمالاً لشيكسبير تستحق هذا الوصف بنفس المقدار.

لقد عاش سرفانتس وشيكسبير فى وقت واحد تقريبًا، فهما قد توفيا فى نفس العام، وإن لم يكن فى نفس السنة من عمرهما. وهناك نقاط مشتركة لا حصر لها فى نظرة كل من الكاتبين إلى العالم وفى مقاصدهما الفنية، ولكن أوضح وأبلغ مظاهر الاتفاق بينهما هو ما يتعلق بالفروسية، التى كان كل منهما يراها بالية عتيقة منحلة. وعلى الرغم من هذا الاتفاق الأساسى، فإن مشاعرهما إزاء المثل العليا الفروسية متباينة كل التباين، وهو أمر متوقع بالنسبة إلى ظاهرة معقدة كهذه. فشيكسبير الكاتب المسرحى يتخذ إزاء فكرة الفروسية موقفًا أكثر إيجابية من موقف سرفانتس الروائى، ولكنه لما كان مواطنًا لإنجلترا التى كانت تمر بمرحلة تطور اجتماعى أكثر تقدمية، فإن رفضه للفروسية من حيث هى طبقة كان أعنف من رفض الكاتب الأسبانى، الذى لا يمكن القول، نظرًا إلى انتمائه إلى أسرة من الفرسان واحترافه للجندية، إنه كان محايدًا الحياد كله. ولم يكن الكاتب المسرحى يود أن

(*) أسلوب أدبى كان يستخدمه المتصوفة الأسبان فى القرن السابع عشر، ويتسم بالتلميحات الغامضة والمجازات البعيدة المرمى. (المترجم)

(1) Miguel de Unamuno : Vida de Don Quijote y Sancho, 1914.

(2) W. P. Ker : Collected Essays, 1925, II, P. 38 .

يتخلى عن المكانة الاجتماعية المتقدمة لأبطاله، وذلك لأسباب أسلوبية على الأقل: فلابد أن يكونوا أمراء وقوادًا وسادة عظامًا لكي يقفوا بارزين أمام غيرهم من المخلوقات على خشبة المسرح، ولابد أن يسقطوا من علو كاف لكي يتركوا انطباعًا عميقًا بنفس المقدار عندما تتغير مصائرهم على حين غرة.

كان النظام الملكي، خلال حكم أسرة تيودور Tudor ، قد تحول إلى حكم استبدادي. وكانت طبقة النبلاء قد قضي عليها كلها تقريبًا في نهاية حروب الوردتين، ولكن ملاك الأرض، والفلاحين، والطبقة الوسطى من سكان المدن، كانوا يريدون السلام قبل كل شيء — ولم يكونوا يعبأون بنوع الحكومة التي تحكمهم مادامت قوية إلى الحد الذي يحول دون عودة الفوضى. وقبيل ارتقاء اليزابيث العرش أصيبت البلاد مرة أخرى بكارثة الحرب الأهلية، وبدا أن العداوات الدينية أصبحت أشد حدة مما كانت عليه في أي وقت مضى، وكانت خزانة الدولة في حالة ميئوس منها، كما كانت سياستها الخارجية مضطربة، ولم تكن بمنأى عن الأخطار. وكان مجرد نجاح الملكة في إزاحة بعض هذه الأخطار، وتجنب بعضها الآخر، قد ضمن لها قدرا معينًا من الشعبية بين قطاعات متعددة من السكان. فبالنسبة إلى الطبقات المميزة الغنية كان حكمها يعني، قبل كل شيء، أن هذه الطبقات أصبحت محمية من الخطر المهدد بنشوب حركات ثورية تقوم بها المستويات الدنيا من الشعب. كذلك فإن جميع المخاوف التي كانت تشعر بها الطبقة الوسطى من زيادة سلطات الملك، قد أسكتها تأييد الملكية لها في حربها الطبقية. فقد كانت اليزابيث تشجع الاقتصاد الرأسمالي بكل الطرق المكنة. ذلك لأنها، شأنها شأن معظم حكام عصرها، كانت تجد نفسها على الدوام في أزمات مالية، بل أنها أسهمت بنصيب مباشر في الأعمال التي اضطلع بها دريك ورالي Drake Raleigh (*). وانتفعت الأعمال الاقتصادية الخاصة بقدر من الحماية لم يكن له أي نظير من قبل، إذ لم تكن

(*) السير فرانسس دريك، والسير وولتر رالي، من كبار المغامرين الإنجليز في عصر اليزابيث، كان أولهما ملاحًا ومكتشفًا مشهورًا، وكان الثاني قائدًا عسكريًا، وقد اشتركا في الحرب ضد أسبانيا، وكان لكل منهما دور هام في توسع بريطانيا الاستعماري فيما وراء البحار. (المترجم)

الحكومة وحدها، بل كان التشريع بدوره، حريصًا على رعاية مصالحها[1]. وأخذ الاقتصاد القائم على الاكتساب ينمو دون قيود، كما أن روح الربح المرتبطة به عمت البلاد جميعها. وأخذ كل شخص لديه مرونة اقتصادية ينغمس فى المضاربات. وأصبحت الطبقة الحاكمة الجديدة تتألف من البورجوازية الثرية ومن طبقة النبلاء ملاك الأرض أو المشتغلين بالصناعة. وكان التعبير عن استقرار المجتمع هو التحالف بين التاج وبين هذه الطبقة الجديدة. ومع ذلك فينبغى ألا يبالغ المرء فى تقدير أهمية النفوذ السياسى والعقلى لهذه المستويات الاجتماعية. ذلك لأن البلاط، الذى كانت الأرستقراطية القديمة لا تزال هى التى تتحكم فى أذواقه واتجاهاته، كان هو مركز الحياة العامة، وكان التاج يحابى طبقة نبلاء البلاط فى مقابل الطبقة الوسطى وملاك الأرض كلما أمكنه أن يفعل ذلك دون ضرر أو خطر. ومن جهة أخرى فإن البلاط ذلك كان مؤلفًا من أناس ارتفع بعضهم لأول مرة إلى مرتبة النبلاء أثناء حكم أسرة التيودور، وكانت ثروتهم التى أتاحت لهم الارتقاء فى المجتمع. وكان الورثة القلائل جدا لطبقة النبلاء القديمة، وأصحاب الملكيات الزراعية الكبيرة، على استعداد تام لمصاهرة القطاع الغنى المحافظ من الطبقة الوسطى، وللتعاون معه اقتصاديًا. وتمت عملية التسوية الاجتماعية فى هذه الحالة، كما فى أوروبا كلها تقريبًا، عن طريق تزاوج أبناء الطبقة الوسطى مع الطبقة الأرستقراطية من جهة، وعن طريق اشتغال الشبان من أبناء طبقة النبلاء بمهن بورجوازية من جهة أخرى. ومع ذلك فإن ما حدث فى إنجلترا، التى كانت الطريقة الثانية هى السائدة فيها، هو أن طبقة النبلاء هى التى هبطت، فى معظم الأحيان، إلى مستوى الطبقة الوسطى، وذلك على عكس ما حدث فى فرنسا، التى كان ارتفاع الطبقة الوسطى إلى مستوى النبلاء فيها هو الظاهرة السائدة. ففى إنجلترا، ظل العامل الحاسم المتحكم فى علاقة الطبقة الوسطى الكبيرة وطبقة كبار الملاك الزراعيين بالتاج هو نجاح الملكية فى إعادة النظام، بعد منازعات دامت قرونا عدة، وكونها أصبحت الآن على استعداد لضمان سلامة الطبقات المالكة. وأصبح مبدأ النظام، وفكرة السلطة والأمن، هو أساس نظرة

[1] W. Cunningham : The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times : The Mercantile System, 1921, P. 98 .

الطبقة الوسطى إلى الحياة، إذ أن الطبقات المالكة أخذت تزداد وعيًا بأنه لا شيء أخطر عليها من وجود حكومة ضعيفة، ومن هدم التسلسل الاجتماعي. ففلسفتها الاجتماعية كانت تتلخص في الشعار : "إذا تزعزعت المرتبة .. لم يصلح العمل." (ترويلوس وكريسيدا[*] Troilus & Cressida ١ ، ٣). وهذا الخوف من الفوضى يفسر نزعة الولاء للملكية عند شكسبير وكذلك عند معاصريه. ذلك لأن التفكير في الفوضى يظل يتعقبهم في كل مكان ، وكان نظام الكون، وخطر الانحلال الذى يهدد هذا النظام، موضوعا رئيسيًا في تفكيرهم وكتاباتهم[1]. وهم يصورون اضطراب النظام الاجتماعي كما لو كان اختلال في الانسجام الكوني، ويفسرون موسيقى الأفلاك بأنها أنشودة النصر لملائكة السلام في قهرها لعناصر التمرد.

إن شيكسبير ينظر إلى العالم من خلال عيني رجل من سكان المدن يتميز بأنه ميسور الحال، متحرر الذهن على وجه العموم، شكاك، يشعر بخيبة الأمل في نواح معينة. وهو يعرب عن آراء سياسية تتغلغل جذورها في فكرة حقوق الإنسان، كما يمكننا أن نسميها اليوم. فهو يحمل على كل تعد للسلطة، وعلى اضطهاد عامة الناس، ولكنه يحمل أيضًا على ما يسميه بغرور الدهماء وانتشائهم بالقوة، ويدفعه قلقه البورجوازى وخوفه من الفوضى إلى إعلاء مبدأ "النظام" فوق كل الاعتبارات الإنسانية. ويتفق النقاد المحافظون عادة على أن شيكسبير يحتقر عامة الناس ويكره "حثالة" الشوارع، على حين أن بعض الاشتراكيين، الذين يتمنون أن ينادوا به واحدًا منهم، يعتقدون أن المسألة في هذا الصدد لا يمكن أن ينادوا به واحدًا منهم، يعتقدون أن المسألة في هذا الصدد لا يمكن أن تكون مسألة كراهية واحتقار، وأنه لا يحق للمرء أن يتوقع من شاعر في القرن السادس عشر أن ينحاز إلى جانب الطبقة العاملة كما نفهمها نحن اليوم، لاسيما وأن هذا النوع من الطبقة العاملة

(*) مسرحية لشكسبير مأخوذة عن أصل لاتيني - وكان قد أدخلها في الأدب الإنجليزى الشاعر تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) في إحدى قصائده الطويلة. وفي مواضع من مسرحية شيكسبير بيان لفلسفة الكون وموقف الإنسان منه. (المترجم)

(1) E.M.W. Tillyard : The Elizabethan World Picture. 1943 P. 12 .

"البروليتاريا" ولم يكن له وجود فى ذلك العصر"[1]. أما حجج تولستوى وبرنارد شو، التى تحاول إثبات أن آراء شيكسبير السياسية هى ذاتها آراء أبطاله الأرستقراطيين – وخاصة آراء كوريولانوس Coriolanus –فليست مقنعة كل الإقناع، حتى وإن كان من الواضح أن شيكسبير يجد متعة خاصة فى ترك عامة الناس يلاقون الإهانات. فعلينا ألا ننسى، فى صدد هذه المسألة الأخيرة، أن الإهانات كانت تكال لذاتها باندفاع شديد على المسرح فى عصر اليزابيث. ومن المؤكد أن شيكسبير لم يكن يقر كريولانوس على تحيزه، ولكن الأخطاء المؤسفة التى وقع فيها هذا الأرستقراطى لم تقلل من سروره برؤية هذا "الرجل الكريم". فهو ينظر من أعلى إلى الجماهير العريضة من الناس بشعور من السمو يمتزج فيه الاحتقار والعطف المتسامح – كما لاحظ كولريدج من قبل. وإن موقفه ليتمشى فى عمومه مع موقف أصحاب النزعة الإنسانية، الذين ردد شيكسبير دون مواربة أوصافهم المأثورة للجماهير "الجاهلة"، "غير الناضجة سياسيًا" و"المتقلبة". ولكن المرء يستطيع أن يدرك فورًا أن هذه التحفظات لا ترجع إلى أصل ثقافى فحسب، وذلك إذا تذكر أن الأرستقراطية الإنجليزية، التى كانت أوثق ارتباطا بالنزعة الإنسانية، كانت تتخذ من عامة الناس موقفًا أكثر فهمًا وأحسن نية من موقف الطبقة الوسطى، التى تشكل التطلعات الاقتصادية للبروليتاريا خطرًا أقرب بالنسبة إليها، وإذا تذكر أن بومونت Beaumont وفلتشر Flethcher اللذين كانا أقرب إلى الأرستقراطية من أى شاعر آخر فى عصر شيكسبير، قد صورا عامة الناس فى صورة أفضل مما فعل معظم كتاب الدراما فى ذلك العصر[2]. ومع ذلك فمهما كان من علو أو هبوط تقدير شيكسبير للصفات العقلية والأخلاقية للجماهير، ومهما كان من زيادة أو نقص التعاطف الشخصى الذى كان يبديه نحو العوام "الأمناء" "ذوى الرائحة الخبيثة"، فإن من التبسيط المفرط للحقائق أن نصوره بأنه كان مجرد أداة فى يد الرجعية. وقد شخص ماركس وأنجلز العامل الحاسم فى حالته بنفس الدقة التى شخصاه بها فى حالة

---

(1) T.A. Jackson : "Marx and Shakespeare", - International Literature, 1936 No. 2, P. 91.

(2) Cf. A.A. Smirnov : Shakespeare. A. Marxist Interpretation, Critics Group Series, 1937, PP. 59 – 60 .

بلزاك. فعلى الرغم من أن موقف شيكسبير وبلزاك معًا كان رجعيًا فى أساسه، فإن هذين الكاتبين كانا من رواد التقدم، إذ أنهما معًا قد أدركا أن الأوضاع التى اكتفى معظم معاصريهما بقبولها فى صمت، هى فى واقع الأمر أوضاع حرجة لا يمكن الدفاع عنها. ومهما كان رأى شيكسبير فى الملكية، وفى الطبقة الوسطى، وعامة الناس، فإن مجرد كونه قد عبر عن نظرة أسيانة إلى الحياة، وعن أعمق درجات التشاؤم، فى عصر من الارتقاء القومى والازدهار الاقتصادى، انتفع منه هو ذاته انتفاعًا كبيرًا، لدليل على شعوره بالمسئولية الاجتماعية واقتناع بأن كل شىء فى هذه الجنة الصغيرة لم يكن على خير ما يرام. ولا شك فى أنه لم يكن بطبيعته ثوريًا أو مناضلاً، ولكنه كان يقف فى نفس الجانب الذى يقف فيه أولئك الذين حالوا دون إحياء طبقة النبلاء الإقطاعية بفضل نزعتهم العقلانية السليمة، كما أصبح بلزاك، دون تعمد ودون وعى، واحدًا ممن مهدوا الطريق للاشتراكية الحديثة، عن طريق إماطته اللثام عن نفسية الطبقة الوسطى.

إن الدراما التاريخية لشيكسبير لتوضح بما فيه الكفاية أن هذا الكاتب الدرامى لم يكن يقف، فى الصراع بين التاج والطبقة الوسطى والفلاحين من جانب وبين الأرستقراطية الإقطاعية من جانب آخر، فى صف المتمردين القساة المتبجحين. فقد كانت اتجاهاته وميوله تربطه بالمستوى الاجتماعى الذى يضم الطبقة الوسطى والأرستقراطية ذات العقلية المتحررة، التى اتبعت نظرة الطبقة الوسطى، وكانت على أية حال تكون جماعة تقدمية، فى مقابل طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة. وربما كان أقرب الشخصيات إلى مثله الأعلى هما شخصيتا أنطونيو وتيمون، التاجرين الثريين المثقفين الكريمين، بأخلاقهما المهذبة ومظهرهما الرفيع. فعلى الرغم من تعاطف شيكسبير مع نظرة الطبقة الحاكمة إلى الحياة، كان يقف دائمًا فى صف الحكمة الشعبية السليمة، والعدالة، والشعور التلقائى، حيثما تعارضت فضائل الطبقة الوسطى هذه مع الدوافع الغامضة لنزعة رومانتيكية فروسية لا عاقلة، أو لنزعة خرافية وصوفية معتمة. وتعد شخصية كورديليا أنقى تجسد لهذه الفضائل

وسط بيئتها الإقطاعية[1]. ذلك لأنه مهما كان من علو القيمة الزخرفية التى يعزوها شيكسبير إلى الفروسية، فإنه لا يستطيع أن يقنع نفسه بنزعة اللذة الجامحة، وعبودية البطل العمياء، والفردية المتطرفة الهوجاء، التى تتصف بها هذه الطبقة. فالسير جون فولستاف، والسير توبى بلتش، والسير أندرو أجيوتشيك Aguecheck هى عنده طفيليات لا حياء فيها، وأخيل وايجاكس وهوتسبير Hotspur طغاة خاملون مغرورون، وأفراد أسرة بيرسى، وجلندوور Glendower ، وموترتيمر، أنانيون قساة — أما لير Lear فهو طاغية إقطاعى فى دولة تسودها المبادىء الأخلاقية للفروسية البطولية سيادة مطلقة، ولا توجد فيها فرصة للبقاء أمام أى شىء يتسم بالرقة والعطف والبراءة.

ولقد اعتقد البعض أن من الممكن تكوين صورة كاملة لمفهوم الفروسية عند شيكسبير من طريقة عرضه لشخصية فولستاف. ولكن فولستاف لا يمثل إلا نمطًا واحدًا من أنماط الفرسان عند شيكسبير — هو الفارس الذى اقتلعته التطورات الاقتصادية من جذوره، وأفسده اتخاذه لأسلوب الطبقة الوسطى فى الحياة، وأصبح انتهازيًا منافقًا، وإن كان لا يزال يود أن يبدو فى صورة شخص نزيه مثالى بطولى. وهو يجمع فى ذاته سمات من شخصية دون كيخوته مع بعض صفات سانكوبانزا، ولكنه ليس إلا كاريكاتيرا، على عكس بطل سرفانتس. وهناك شخصيات أخرى تمثل نمط دون كيخوته بصورة أنقى، مثل بروتوس، وهاملت وتيمون؛ وقبل هؤلاء جميعًا، ترويلوس[2]. فهم يشتركون مع دون كيخوته فى مثاليتهم الأخروية، وفى سذاجتهم وبراءتهم، والصفة الوحيدة التى تنفرد بها رؤيا شيكسبير هى إفاقتهم الفظيعة من الوهم والشقاء المريع الذى ترتب على إدراكهم للحقيقة بعد فوات الأوان.

ولقد كان موقف شيكسبير من الفروسية شديد التعقيد، كما أنه ليس متسقًا كل الاتساق. فهو يحول تدهور الفروسية، الذى ظل يصفه برضاء تام فى مسرحياته التاريخية، إلى مأساة للمثالية — لا لأنه قد اقترب على أى نحو من المثل الأعلى

---

(1) Sergei Dinamov : "King Lear". International Literature, 1935, No. 6, P. 61.
(2) Cf. Wyndham Lewis : The Lion and the Fox, 1927, P. 237 .

للفروسية، بل لأنه أصبح بدوره مغتربًا عن الواقع "غير الفروسي" وما يتسم به من ميكافيلية. فقد أصبحت النتائج التي أدت إليها سيطرة المذهب المكيافيلي واضحة للعيان. لقد كان مارلو لا يزال مفتونًا بمكيافيلي، ومن الواضح أن شيكسبير الشاب مؤلف سيرة ريتشارد الثالث، كان أكثر حماسة له من شيكسبير المتأخر الذى أصبحت الميكافيلية فى نظره كابوسا، كما كانت فى نظر معاصريه. والواقع أن من المستحيل وصف موقف شيكسبير من المشكلات الاجتماعية والسياسية لعصره بطريقة متجانسة، دون عمل حساب المراحل المتباينة لتطوره. ذلك لأن فلسفته طرأ عليها تغير أدى إلى تحول أساسى فى حكمه العام على الموقف الاجتماعى، وفى مشاعره نحو مختلف قطاعات المجتمع. وقد حدث هذا التغير بوجه خاص فى مطلع القرن السابع عشر، أى فى الوقت الذى بلغ فيه قمة النضج وأوج النجاح. فقد انهار شعوره السابق بالرضا عن الأوضاع القائمة، وتفاؤله بالمستقبل. وعلى الرغم من أنه ظل متشبثًا بمبدأ النظام، وتقدير الاستقرار الاجتماعى، ورفض المثل الأعلى البطولى للفروسية الإقطاعية، فيبدو أنه لم يعد يثق بالنزعة الاستبدادية المكيافيلية، وبالاقتصاد الذى يستهدف الكسب بلا هوادة. وقد ربط البعض بين تحول شيكسبير إلى التشاؤم وبين مأساة الايرل أسكس التى كان سوثامتن Southampton حامى الشاعر وراعيه، مشتركًا بدوره فيها، كما رأى البعض أن هذا التغير قد يكون راجعًا إلى حوادث أخرى مؤسفة فى تاريخ هذه الفترة، كالعداء بين اليزابيث ومارى استورت، واضطهاد البيوريتانيين، وتحول إنجلترا التدريجى إلى دولة بوليسية، ونهاية الحكم التحررى نسبيًا للملكة اليزابيث، والاتجاه الجديد نحو الإقطاع فى عهد جيمس الأول، والوصول إلى ذروة الصراع بين الملكية وبين الطبقة الوسطى ذات العقلية البيوريتانية[1]. وأيًا كان الأمر، فإن الأزمة التى مر بها زعزعت توازنه تمامًا، وأسفرت عن فلسفة أخلاقية تتجلى بأوضح صورة ممكنة فى إحساس الشاعر. منذ ذلك الحين، بتعاطف نحو الأشخاص الذين أخفقوا فى حياتهم العامة يزيد على تعاطفه نحو أولئك الذين كان حظهم سعيدًا وحياتهم موفقة. فقد كان يشعر بعطف

---

[1] Max J. Wolff : Shakespeare, 1908, II, PP. 56 – 8 .

قلبى خاص على بروتوس، ذلك السياسى المتخبط والإنسان العاثر الحظ[1]. وهذا التبدل فى الحكم على الأشخاص لا يكاد يكون من الممكن تفسيره على أساس التغير فى المزاج فحسب، أو على أساس تجربة شخصية تمامًا، أو تصحيح عقلى خالص لآراء سابقة، بل أن نزوع شيكسبير إلى التشاؤم له أسباب تعلو على المجال الفردى، وتحمل طابع المأساة التاريخية.

ولقد كانت علاقة شيكسبير بجمهور المسرح فى عصره مناظرة لموقفه الاجتماعى فى عمومه. ولكن التغيرات التى طرأت على اتجاهات تعاطفه يمكن تتبعها فى هذا السياق العينى على نحو أيسر مما يمكن تتبعها فى التجريدات العامة. ففى وسعنا أن نقسم حياته الأدبية إلى عدة مراحل يسهل التمييز بينها، وذلك تبعًا للمستويات الاجتماعية التى كان يكرس لها اهتمامًا خاصًا، ولطريقة استرضائه لكل منها. فمؤلف قصائد "فينوس وأدونيس"، وكذلك "لوكريس"، كان لا يزال شاعرًا يتمشى مع الذوق السائد المتجه إلى النزعة الإنسانية، ويكتب لأوساط البلاط الأرستقراطية، ويختار الشكل الملحمى وسيلة لتحقيق الشهرة لنفسه، وذلك تمشيًا منه، كما هو واضح، مع المفهوم السائد فى البلاط، الذى كان يرى فى الدراما نوعًا أدبيًا من المرتبة الثانية. ففى ذلك الحين كان الشعر الغنائى والملحمى هما النوعان الأدبيان المفضلان فى أوساط البلاط المثقفة، على حين أن الدراما، التى كانت تلقى إقبالاً أوسع من الجمهور، كانت تعد بالقياس إليها شكلاً سوقيًا إلى حد ما من أشكال التعبير. والواقع أن البلاط فى إنجلترا، كما فى البلاد الأوروبية الأخرى، كان قد أصبح مركزًا للحياة الثقافية بعد نهاية حروب الوردتين، عندما اقتدت الأرستقراطية الإنجليزية بمثيلتيها فى إيطاليا وفرنسا، وبدأت تبدى اهتمامًا بالأدب. فالأدب الإنجليزى فى عصر النهضة كان بلاطيًا مبنيًا على الهواية، على خلاف أدب العصور الوسطى، الذى لم يكن بلاطيًا إلا جزئيًا، وكان الكتاب المحترفون هم أهم القائمين به. ولقد كان أدباء مثل ويات Wyatt وسارى Surrey هواة مثقفين، ولكن معظم الكتاب المحترفين فى ذلك العصر كانوا بدورهم خاضعين

[1] Cf. John Palmer : Political Characters of Shakespeare, 1945, P. VIII.

لنفوذ الأرستقراطيين المثقفين. أما عن أصل هؤلاء الأدباء، فإنا نعلم أن مارلو كان ابن إسكافى، وبيل Peele ابن صائغ فضة، وديكر Dekker ابن خياط، وإن بن جونسون احترف فى البداية مهنة أبيه وأصبح بناء. ومع ذلك فإن جزءا ضئيلاً نسبيًا من الكتاب هم الذين كانوا ينتمون إلى المستويات الدنيا فى المجتمع، بينما الأغلبية كانت تنبثق من ملاك الأرض، ومن طبقات الموظفين والتجار والأثرياء[1].

ومن المحال أن يكون هناك أدب أكثر خضوعًا لطبقة معينة فى أصله واتجاهه من الأدب الاليزابيثى، الذى كان الغرض الرئيسى منه هو تدريب نبلاء حقيقيين، والذى كان يجتذب قبل كل شىء تلك الأوساط التى يهمها تحقيق هذا الهدف. ولقد وجد البعض غرابة فى أن تعزى كل هذه الأهمية إلى عراقة الأصل والمظهر فى عصر كانت فيه الأرستقراطية القديمة قد تلاشت إلى حد بعيد، وكانت فيه الأرستقراطية الجديدة لا تزال حتى عهد قريب جزءا من الطبقة الوسطى[2]. غير أن من الحقائق المعروفة أن حداثة نعمة أفراد أية طبقة أرستقراطية كثيرًا ما تكون هى بعينها العلة التى تفسر تقعرهم ومبالغتهم فى الادعاءات التى يتظاهرون بها أمام نظرائهم. فالثقافة الأدبية كانت من أهم الصفات التى ينتظر من الشخص الكريم الأصل أن يكتسبها فى عصر اليزابيث. وقد أصبح الأدب عندئذ هو الاتجاه المفضل لدى هذه الطبقات، كما أصبح من حسن المظهر أن يتحدث المرء فى الشعر ويناقش المشكلات الأدبية. وانتقل الأسلوب المصطنع للشعر العصرى إلى مجال المحادثات العادية، وأصبحت الملكة ذاتها تتحدث بهذا الأسلوب المتكلف، بل أصبح عدم التحدث به يعد علامة على وضاعة الأصل لا تقل وضوحًا عن عدم القدرة على التحدث بالفرنسية[3]. وصار الأدب لعبة من الألعاب التى تتسلى بها الجماعات. وكانت الأشعار الملحمية، والغنائية بوجه خاص، وكذلك عدد لا حصر له من القصائد القصيرة من نوع "السونيت Sonnet " والأغانى التى يؤلفها هواة مثقفون، تتداول

(1) Phoebe Sheaven : The Literary Profession in the Elizabethan Age, 1909, P. 160.

(2) David Daiches : Literature and Society, 1938, P. 90.

(3) John Richard Green : A Short Hist. Of the English People, 1936, P. 400.

مخطوطة من يد إلى يد. فهى لم تكن تطبع، تأكيدًا لحقيقة أن مؤلفها ليس كاتبًا محترفًا يعرض أعماله للبيع، ولكونه يرغب فى جعل توزيعها محدودًا منذ البداية.

فى هذه الأوساط الاجتماعية كان الشاعر الغنائى أو الملحمى يلقى، حتى بين الكتاب المحترفين، تقديرًا أعظم مما يلقاه الكاتب الدرامى. ففى استطاعته العثور على سيد يرعاه بسهولة أكبر، كما أنه يستطيع الاعتماد على مزيد من العون السخى. ومع ذلك فإن معيشة مؤلف الدراما، الذى يكتب للمسارح العامة التى كانت لها شعبية كبيرة بين كل طبقات المجتمع، كانت أضمن من معيشة الكتاب المعتمدين على راع واحد. صحيح أن المسرحيات لم تكن فى ذاتها تدر ربحًا كبيرًا (فشيكسبير لم يكتسب ثروته من عمله كمؤلف مسرحى، بل من عمله كشريك فى ملكية مسرح)، ومع ذلك فإن الطلب المستمر كان يضمن دخلاً منتظمًا. ومن هنا كان كل كتاب ذلك العصر يشتغلون للمسرح وقتًا معينًا على الأقل، وكلهم جربوا حظهم فى المسرح، وإن كان الكثير منهم قد فعلوا ذلك كارهين — وهو أمر أدعى إلى استلفات النظر إذا علمنا أن أصل المسرح الاليزابيثى يرجع، جزئيًا، إلى الحياة ذات الطابع البلاطى أو شبه البلاطى التى كانت تحياها الأسرة الكبيرة. وكان الممثلون الذين يجوبون البلاد، وأولئك المستقرون فى لندن، يستمدون مباشرة من المهرجين والمضحكين الذين كانوا يشتغلون من قبل فى بيوت هذه الأسر. فقد كان لدى أسر السادة العظام عند نهاية العصور الوسطى ممثلوها الخصوصيون — الذين كانوا يشتغلون بصفة دائمة أو مؤقتة — مثلما كان لها شعراء المنستريل الخصوصيون، ومن الجائز أن أولئك وهؤلاء كانوا فى الأصل شيئًا واحدًا. وكان هؤلاء يقومون فى مناسبات الاحتفالات — ولاسيما فى عيد ميلاد المسيح (الكريسماس) والحفلات العائلية، وخاصة حفلات الزفاف — بأداء تمثيليات كتبت خصيصًا لهذه المناسبة. وكانوا يرتدون زى الخدم الرسمى ويضعون على ملابسهم شعار سادتهم. شأنهم تمامًا شأن بقية التابعين والخدم. وظل المظهر الخارجى لعلاقة الخدمة هذه ملازمًا لهم حتى عندما قام شعراء المنستريل والمقلدون المنزليون بتنظيم أنفسهم فى فرق مستقلة من الممثلين. فقد كانت رعاية سادتهم القدماء تحميهم من عداوة سلطات المدينة، وتضمن لهم دخلاً إضافيًا. وكان حاميهم يدفع لهم أجرًا سنويًا بسيطًا، ومبلغًا إضافيًا

لقاء خدماتهم، كلما أراد تنظيم حفل مسرحي لمناسبة عائلية[1]. وهكذا فإن ممثلي العائلات والبلاط هؤلاء كانوا يؤلفون حلقة الاتصال المباشرة بين شعراء المنستريل والمقلدين في العصور الوسطى، وبين الممثلين المحترفين في العصر الحديث. وعندما أخذت الأسر القديمة تختفي بالتدريج، وأخذت البيوت العظيمة تتفكك، أصبح على الممثلين أن يقفوا على أرجلهم، غير أن النمو السريع لمدينة لندن، ومركزية البلاط والحياة الثقافية في ظل حكم أسرة تيودور كان هو الحافز الحاسم على تكوين فرق مسرحية منظمة[2].

وفي العصر الاليزابيثي بدأت عملية البحث الملهوف عن السادة الراعين. وأصبح إهداء كتاب ودفع مقابل عن هذا الشرف صفقة مألوفة تحدث من آن لآخر دون أن يكون معناها وجود أدنى اتصال بين المؤلف والسيد الراعي، أو أي احترام حقيقي من الأول للثاني. وأخذ المؤلفون يتبارون في كيل المدائح على صفحات الإهداء، التي كانوا في كثير من الأحيان يوجهونها إلى أشخاص غرباء عنهم تمامًا. وخلال ذلك أخذ السادة الراعون أنفسهم يزدادون بخلاً، وأخذت عطاياهم تصبح أقل انتظامًا. وأخذت العلاقة الأبوية القديمة بين السيد وصنيعته تسير في طريق الانحلال[3]. وقد انتهز شيكسبير بدوره هذه الفرصة لتحويل مواهبه إلى ميدان المسرح. ومن الصعب القول إن كان قد فعل ذلك في البداية نظرًا إلى ما يتيحه المسرح من ضمان أعظم، أم لأن الاحترام الذي يبديه الناس للمسرح كان قد ازداد في هذه الأثناء، ولأن اهتماماته وميوله كانت قد تحولت من الدائرة الضيقة للأرستقراطيين إلى جماهير أوسع – ومن الجائز أن هذه العوامل كلها قد تضافرت لكي تجعله يتخذ قراره. ويمثل هذا التحول إلى المسرح بداية المرحلة الثانية في تطور شيكسبير الفني. فلم تعد الأعمال التي يكتبها الآن تحمل ذلك الطابع الكلاسيكي والشاعري المصطنع لمؤلفاته الأولى، وإن كانت قد ظلت متفقة مع أذواق الطبقات العليا. وهي تتألف، من

---

(1) E.K. Chambers : The Elizabethan Stage , 1923 .

(2) C.J. Sisson : "The Theatres and Companies". In "A Compamon to Shakespeare Studies", edited by H. Granville – Barker and G.B. Harrison, 1944, P. 11.

(3) Ph: Seavyn, op. cit., PP. 10 – 12, 21 – 2, 29 .

جهـة ، مـن سـير مجـيدة، ومسـرحيات تاريخية وسياسية عظيمة، تمجد فيها فكرة الملكـية ، ومن جهة أخرى من كوميديات خفيفة ذات طابع رومانتيكى مشرق تتحرك عامـرة بالـتفاؤل وحب الحياة، غير مكترثة بمتاعب المعيشة اليومية، فى عالم خيالى محـض. وحـوالى نهايـة القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر بدأت المرحلة الأخـيرة، التراجـيدية، فـى تطور شيكسبير. فى هذه المرحلة تخلى الشاعر تمامًا عن الأسـلوب المـتكلف الـرنان، وعن الرومانتيكية العابثة للطبقات العليا للمجتمع، ولكن يـبدو أنـه اغـترب أيضًـا عـن الطـبقات المتوسـطة. فهـو يكتـب تراجيدياته للجمهور المخـتلط الكـبير لمسـارح لـندن، دون مـراعاة لطـبقة خاصة. ولم يعد هناك أثر للخفة والمـرح القديـم، بـل أن ما تسمى بالكوميديات فى هذه الفترة حافلة بالحزن. ثم تلت ذلـك الفـترة الأخـيرة مـن تطور الشاعر، وهى فترة استسلام وهدوء قانع، كان يكتب فـيها كومـيديات تراجـيدية تغلـب علـيها مـرة أخـرى الروح الرومانتيكية. وفى هذه الفترة ازداد شيكسبير تباعدًا عن الطبقة الوسطى، التى أخذ قصر نظرها وضيق أفقها يـزداد يومًـا بعـد يـوم، نتـيجة لنزعـتها البيوريتانـية. وأخـذت هجمـات السـلطات السياسـية والكنسية على المسرح تزداد عنفًا، وأصبح للممثلين والكتاب الدراميين مرة أخـرى رعـاتهم وحمـاتهم فـى أوسـاط الـبلاط والنـبلاء، وأخـذوا يـزدادون تكيفًا مع أذواقهـم. وأصبح الاتجاه الذى يمثله بومونت Beaumont وفلتشر هو المنتصر، وسار شيكسـبير نفسه فى هذا الاتجاه إلى حد ما. فأخذ يكتب مرة أخرى مسرحيات تغلب علـيها العناصـر الرومانتيكـية المغرقة فى الخيال، تذكر المرء فى نواح متعددة بعروض الـبلاط وحفلاتـه المسرحية التنكرية. وقبل وفاة شيكسبير بخمس سنوات، عندما كان فـى أوج تطـوره، اعـتزل المسرح، وكف عن كتابة المسرحيات. فهل كان أسمى عمل درامـى قدر لشاعر أن يبدعه، هو هدية القدر لرجل كان يريد فى البداية أن يقدم إلى مؤسسـته المسـرحية سـلعًا قابلـة للبـيع، ثـم توقـف عـن الإنـتاج عـندما ضمن لنفسه ولأسـرته معيشـة مسـتقرة لا يضطر فيها إلى الجرى وراء لقمة العيش، أم أنه كان من إبـداع شـاعر توقـف عـن الكـتابة عـندما أحس بأنه لم يعد هناك جمهور يستحق أن يكتب له؟

أيًا كانت إجابة المرء عن هذا السؤال، وسواء اعتقد أن شيكسبير ترك المسرح لأنه أصبح متخمًا، أم لأنه كان مشمئزًا، فإن هناك شيئًا واحد مؤكدًا: هو أنه كان خلال الجزء الأكبر من حياته المسرحية يرتبط بجمهوره فى علاقة إيجابية إلى حد بعيد، حتى على الرغم من أنه كان أكثر ميلا إلى قطاعات معينة من هذا الجمهور كانت تختلف تبعًا للمراحل المختلفة فى تطوره، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عاجزًا عن الاندماج الكامل فى أى قطاع منها. وعلى أية حال فقد كان شيكسبير هو الشاعر العظيم الأول، إن لم يكن الأوحد، فى تاريخ المسرح، الذى اجتذب جمهورًا عريضًا يضم كل مستويات المجتمع تقريبًا، وحاز رضاء تاما من هذا الجمهور. ففى حالة التراجيديا اليونانية، لا يستطيع المرء تقدير تأثيرها الجمالى الكامن، نظرًا إلى تعقدها المفرط، وإلى الكثرة الهائلة فى عدد العوامل المتباينة التى أدت بالجمهور إلى الاهتمام بها. فقد كان للدوافع الدينية والسياسية دور لا يقل أهمية، فى ترحيب الجمهور بها، عن دور الدوافع الفنية. ونظرًا إلى أن الدخول فيها كان قاصرًا على من كانوا يستمتعون بالحقوق الكاملة للمواطن، فإن جمهورها كان أكثر تجانسًا من جمهور المسرح فى عصر اليزابيث. وفضلاً عن ذلك فإن الأداء فيها كان يتخذ شكل احتفالات قليلة نسبيًا، بحيث لم يحدث أبدًا اختبار حقيقى لقدرتها على جذب الجماهير العريضة. كذلك فإن الدراما فى العصر الوسيط، التى كانت الظروف الخارجية لأدائها مشابهة لظروف الدراما فى عصر اليزابيث، لم تكن لديها أعمال هامة بحق لكى تعرضها. وعلى ذلك فإن شعبيتها بين الجماهير لا تشكل بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية للفن مشكلة تناظر ما تمثله الدراما الشكسبيرية. ومع ذلك فإن المشكلة الحقيقية فى حالة شكسبير لا تنحصر فى أنه هو، أعظم كتاب عصره، كان فى الوقت ذاته أكثر مؤلفى الدراما شعبية، وفى أن المسرحيات التى تلقى بيننا اليوم أعظم النجاح كانت تلقى أيضًا أعظم نجاح بين معاصريه[1]، بل إن المشكلة هى أن حكم الجماهير العريضة من الناس كان فى هذه المرة أصح من حكم الطبقات المثقفة والعارفين الذواقين. فلقد بلغت شهرة شيكسبير الأدبية ذروتها حوالى عام ١٥٩٨، وأخذت تتناقص منذ نفس اللحظة التى كان قد

---

(1) Alfred Harbage : Shakespear's Audience , 1941, P. 136 .

بلغ فيها أوج نضجه، ولكن جمهور المسرح ظل على ولائه له، ودعم مركزه الفريد، الذى لا ينافسه فيه أحد، والذى كان قد وصل إليه فى الفترة السابقة.

ولقد اعترض البعض على الافتراض القائل أن مسرح شيكسبير مسرح جماهيرى بالمعنى الحديث، فأشاروا إلى أن قاعات المسرح فى ذلك العصر كانت قليلة السعة نسبيًا[1]. ومع ذلك فإن صغر المسارح، الذى يعوضه تكرار الحفلات يوميًا، لا يغير من حقيقة أن مشاهديها كانوا يتألفون من أشد المستويات تباينا بين سكان لندن. وعلى الرغم من أن المترددين على مقاعد المؤخرة لم يكونوا أصحاب الأمر والنهى فى المسرح، فإنهم كانوا بالفعل هناك، ولم يكن من الممكن تجاهلهم فى أى ظرف من الظروف. وفضلاً عن ذلك فإنهم كانوا يقبلون عليه بأعداد كبيرة نسبيًا. فمع أن الطبقات العليا كانت ممثلة بعدد يتجاوز نسبتها الفعلية إلى مجموع السكان، فإن الطبقات العاملة، التى كانت تؤلف الأغلبية الساحقة من سكان المدينة، كانوا هم أغلبية النظارة، على الرغم من أن العدد الذى يمثلهم كان أقل مما تسمح به نسبتهم. كذلك فإننا نستطيع أن نستخلص هذه النتيجة لو تأملنا أسعار الدخول التى كانت تتمشى أساسًا مع المقدرة المالية لهؤلاء الناس[2]. وعلى أية حال فإن الجمهور الذى كان يواجه شيكسبير كان خليطًا، سواء من وجهة النظر الاقتصادية أو من وجهة النظر الطبقية والتعليمية : إذ كان يضم جمهور الصالونات، الذى يمثل الطبقة العليا المثقفة، وأفراد الطبقة الوسطى الذين لم يكونوا مثقفين ثقافة عالية، ولم يكونوا فى الوقت ذاته بعيدين كل البعد عن التهذيب. وحتى لو لم يكن النظارة الذين كانوا يملأون مسارح لندن فى عصر اليزابيث هم جمهور المسارح الهزلية المتجولة، فإنهم كانوا لا يزالون جمهور مسرح شعبى بالمعنى الشامل الذى كان الرومانتيكيون يفهمون به هذا اللفظ. فهل كان الجمع بين المستوى الرفيع وبين الشعبية فى دراما شيكسبير قائمًا على علاقة داخلية وثيقة، أم على مجرد سوء فهم؟ يبدو، على أية حال، أن الجمهور فى مسرحيات شيكسبير لم يكن يستمتع بالمؤثرات المسرحية العنيفة وحدها، وبالحوادث الوحشية الدامية، والنكات الخشنة

---

(1) J. Dover Wilson : The Essential Shakespeare, 1943, P. 30 .

(2) A. Harbage, Op. cit., P. 90 .

والمساجلات الطويلة، بل كان يستمتع أيضًا بالتفاصيل الشاعرية الأرق والأعمق، ولو لم يكن الأمر كذلك لما سمح لهذه الفقرات بأن تشغل كل هذا الحيز. ومن الجائز بطبيعة الحال أن جمهور مؤخرة المسرح لم يكن يفهم من هذه الفقرات إلا لهجاتها واتجاهها العام، كما يحدث بالفعل في جمهور بسيط يحب المسرح. غير أن هذه مشكلات عقيمة لا تحل. كذلك فليس ثمة أهمية للسؤال عما إذا كان ضمير شيكسبير الفني كان راضيًا أم كارهًا حين استخدم التأثيرات التي يبدو أنه التجأ إليها لمجرد إرضاء القطاع الأقل تدقيقًا في جمهوره. فلا يمكن أن تكون الفوارق الثقافية بين مختلف مستويات الجمهور قد بلغت من الشدة ما يسمح لنا بافتراض أن تفضيل مناظر القتال بالأيدي والنكات البذيئة كان قاصرًا على الجزء الأقل ثقافة من الجمهور. أما هجمات شيكسبير على جمهور المؤخرة فهي مضللة، إذ لا جدال في أنها كانت مقترنة بشيء من التصنع، كما أن من الجائز أن الرغبة في تملق القطاع الأكثر تهذيبًا من الجمهور كان له دور فيها[1]. كذلك يبدو أن الفرق بين المسارح "العامة" و"الخاصة" لم يكن له تلك الأهمية التي افترضها البعض. فقد لقيت "هاملت" نفس القدر من النجاح في كليهما، وكان جمهور النوعين معًا غير مكترث على الإطلاق بقواعد الدراما الكلاسيكية[2]. ومع ذلك فعلى المرء ألا يميز تمييزًا قاطعًا بين ما نعنيه نحن بالضمير الفني وبين الشروط الموضوعية الضرورية لمسرحه، كما حدث مرارًا في المؤلفات النقدية السابقة عن شيكسبير[3]. فشيكسبير لم يكن يكتب مسرحياته لأنه يريد تسجيل تجربة أو حل مشكلة، ولم يكن يبدأ بالاهتداء إلى فكرة رئيسية ثم يبحث عن قالب مناسب وعن الطريقة الممكنة لأدائها علنا، بل كان الطلب يأتي أولاً ثم يحاول هو تلبيته. فهو يكتب مسرحياته لأن مسرحه في حاجة إليها. ولكن على الرغم من ارتباط شيكسبير الوثيق بالمسرح الحي، فعلى المرء ألا يبالغ في النظرية التي تؤكد قيمة مؤلفاته بوصفها "مسرحًا جيدًا." فمن الصحيح كل

---

(1) C.J. Sisson, loc. Cit., P. 39 .

(2) H. I.C. Grierson : Cross Currents in English Lit. of the 17th Cent., 1929, P. 173- A.C. Bradley : Shakespeare's Theatre and Audience, 1909, P. 364.

(3) Cf. Robert Bridges : "On the Influence of the Audience". In "The Works of Shakespeare", Shakespeare Head Press, vol, X, 1907.

الصحة أن مسرحياته كانت موجهة قبل كل شيء لجمهور مسرحي، ولكنه كان يكتب أيضًا في عصر نزعة إنسانية كانت قراءة الكتب فيه شائعة إلى أبعد حد. وقد لاحظ البعض أنه إذا كان الوقت المعتاد للعرض المسرحي هو ساعتان ونصف، فإن معظم مسرحيات شيكسبير كانت أطول من أن تؤدى بدون اختصارات. (فهل كانت أعظم الفقرات قيمة هي التي تختصر في العروض المسرحية؟) والتفسير الواضح لطول هذه المسرحيات هو أن الشاعر لم يكن يفكر فقط في المسرح وهو يكتبها، بل كان يفكر أيضًا في نشرها على صورة كتب[1]. وعلى أية حال فإن الصبغة الرومانتيكية تتجلى بصورة متساوية في كلا المفهومين : ذلك الذي يعزو كل عظمة شيكسبير إلى كون مسرحياته قد كتبها صانع محترف ليلبي بها طلبات المسرح المباشرة، وإلى الأساس الشعبي لفنه، وكذلك المفهوم الآخر الذي يرى أن كل ما تنطوي عليه مسرحياته من عناصر مبتذلة، مهملة، منعدمة الذوق، إنما كان استرضاء وتنازلاً منه للجماهير العريضة من الناس.

إن تفسير عظمة شيكسبير من خلال مفاهيم علم الاجتماع لا يقل صعوبة عن تفسير الامتياز الفني عمومًا على هذا الأساس. ومع ذلك فلابد أن يكون من الممكن إيجاد تفسير لوجود مسرح شعبي في عصر شيكسبير، يضم أشد قطاعات المجتمع اختلافًا، ويجمع بينها في الاستمتاع بنفس الأعمال. ولقد كان شيكسبير، شأنه شأن معظم كتاب الدراما في عصره، غير مكترث على الإطلاق بالمشكلات الدينية. ولا يمكن القول أن جمهوره كان لديه إحساس بالتضامن الاجتماعي. فالشعور بالوحدة القومية كان لايزال في بداياته الأولى، ولم يكن له بعد تأثير في الحياة الثقافية. والعامل الوحيد الذي كان يتيح توحيد مختلف مستويات المجتمع في المسرح، هو الطابع الدينامي للحياة الاجتماعية، الذي أدى إلى جعل الحدود الفاصلة بين الطبقات في حالة تغير مستمر، وأتاح للفرد الانتقال من فئة إلى أخرى، وإن لم يكن قد أزال الفوارق الموضوعية. فالانقسام بين الفئات الاجتماعية المختلفة كان أقل حدة في إنجلترا في عصر اليزابيث منه في أي مكان آخر من أوروبا الغربية، والأهم من

---

(1) L.L. Schuccking : Die Charakterprobleme bei Shakespeare, 1932, 3rd edit., P. 13.

ذلك أن الفوارق الثقافية كانت أقل فيها مما كانت مثلاً فى إيطاليا خلال عصر النهضة، حيث أدت النزعة الإنسانية إلى وضع حدود فاصلة بين مختلف قطاعات المجتمع أشد حدة من تلك التى كانت موجودة فى إنجلترا فى عصر اليزابيث. ذلك لأنه، على الرغم من تشابه البناء الاقتصادى والاجتماعى بين إنجلترا وهذه البلدان، فإن إنجلترا كانت بلدا "أكثر شبابا". وعلى ذلك فلم يكن من الممكن أن تزدهر فى إيطاليا أية مؤسسة ثقافية تتسم بشمول مماثل لشمول المسرح الإنجليزى. ذلك لأن هذا المسرح كان حصيلة عملية تسوية leveling للأذهان لم يكن لها نظير خارج إنجلترا. وفى هذا الصدد نجد أن تشبيه المسرح الاليزابيثى بالسينما، وهو التشبيه الذى بولغ فيه فى كثير من الأحيان، كان مفيدا بحق. فالناس يذهبون إلى السينما لمشاهدة فيلم، وسواء أكانوا مثقفين أم غير مثقفين، فإنهم جميعًا يعلمون ما ينبغى عليهم أن يتوقعوه. أما فى حالة المسرحية، فإن الأمر لم يعد كذلك اليوم. ولكن الناس كانوا يذهبون إلى المسرح فى عصر اليزابيث بنفس الطريقة التى نذهب بها إلى السينما اليوم، وكانوا يتفقون أساسًا فيما يتوقعونه من الأداء، مهما اختلفت حاجاتهم العقلية فى غير ذلك من الأمور. وهكذا فإن المعيار المشترك، معيار التسلية والتأثير فى النفس، الذى كان شائعًا بين مختلف مستويات المجتمع، جعل فن شيكسبير ممكنًا، وإن لم يكن هو الذى خلق هذا الفن، وهو قد تحكم فى طابعه الخاص، وإن لم يكن قد تحكم فى مستواه وقيمته.

والواقع أن البناء السياسى والاجتماعى لهذه الفترة لم يكن له دور فى تحديد مضمون الدراما الشيكسبيرية واتجاهها فحسب، بل فى تحديد شكلها أيضًا. وقد انبثق هذا البناء من التجربة الأساسية للواقعية السياسية – أعنى من التجربة التى أثبتت أن الفكرة الخالصة، النقية، التى لا تعرف تراجعًا، لا يمكن تحقيقها على هذه الأرض، وأن من الواجب التضحية بنقاء الفكرة فى سبيل الواقع، وإلا ظل الواقع غير متأثر بالفكرة. ولم تكن تلك بالطبع أول مرة اكتشفت فيها ثنائية عالم الأفكار وعالم الظواهر، إذ أن هذه الثنائية كانت معروفة للعصور الوسطى وللعصر الكلاسيكى القديم. غير أن هذا التعارض كان غريبًا الغرابة كلها عن ملاحم هوميروس. بل أن التراجيديا اليونانية لم تكن تعالج الصراع بين هذين العالمين

معالجة حقيقية، وإنما كانت تصف الموقف الذى يجد فيه الفانون أنفسهم نتيجة لتدخل القوى الإلهية. فهنا لا ينشأ التعقد التراجيدى نتيجة لشعور البطل بحنين إلى حياة أصدق، ولا يؤدى بحال إلى اقترابه من عالم الأفكار، وإلى تغلغل الفكرة فيه بمزيد من العمق. بل أن أفلاطون ذاته، الذى لم يقتصر على معرفة التضاد بين الفكرة أو المثال وبين الواقع، بل جعل منه المبدأ الأساسى فى مذهبه، لم يجعل بين المجالين اتصالاً مباشرًا. فالمثالى ذو العقلية الأرستقراطية يظل فى حالة تأمل سلبى للواقع، وينتقل بالفكرة إلى مجال قصى لا يمكن قياسه أو الاقتراب منه. وقد أحست العصور الوسطى بالتضاد بين هذا العالم والعالم الآخر، وبين الحياة الجسمية والروحية، وبين كمال الوجود وعدم اكتماله — أحست به على نحو أعمق مما شعر به أى عصر سابق أو لاحق، ولكن الشعور بهذا التضاد لم يؤد إلى صراع تراجيدى لدى إنسان العصور الوسطى. فالقديس يعزف عن العالم، ولا يسعى إلى تحقيق ما هو إلهى فى الأرض، وإنما يعد نفسه لكى يحيا فى الله. وتقضى تعاليم الكنيسة بأن مهمة العالم ليست الارتقاء إلى الحقيقة العلوية، وإنما هى أن يكون موطىء قدم الله. ففى نظر العصور الوسطى لم يكن من الممكن وجود تعارض أو صراع مع الله، بل إن كل ما هو ممكن هو وجود انفصال عنه بدرجات متفاوتة. أما وجهة النظر الأخلاقية التى تحاول تبرير التضاد مع الفكرة الإلهية، وتحقيق الاعتراف بصوت العالم فى مقابل صوت السماء، فإنها تعد هراء محضًا فى نظر فلسفة العصور الوسطى. هذه العوامل توضح سبب عدم وجود تراجيديا فى العصور الوسطى، وسبب الاختلاف الأساسى بين التراجيديا اليونانية وبين ما نطلق عليه اسم الدراما ذات الحل التراجيدى. فقالب الدراما التراجيدية الذى يطابق مفهومنا الحديث لم يكتشف لأول مرة إلا فى عصر الواقعية السياسية، الذى نقل الصراع الدرامى من السلوك ذاته إلى روح البطل. ذلك لأن العصر الذى يتمكن من فهم المشكلات التى ينطوى عليها السلوك المرتكز على الواقع المباشر، هو وحده الذى يستطيع أن يعزو قيمة أخلاقية إلى الموقف الذى يعمل حسابا لمقتضيات العالم، وإن كان معاديًا للأفكار.

ولقد كانت المذاهب الأخلاقية المتأخرة فى العصور الوسطى تمثل مرحلة الانتقال من أسرار العصور الوسطى غير التراجيدية وغير الدرامية إلى تراجيديات

العصر الحديث. فهي أول تعبير عن الصراع الروحي الذي تصاعدت به الدراما في عصر اليزابيث حتى جعلت منه صراعا تراجيديًا للضمير[1]. أما المعاني الرئيسية التي أضافها شيكسبير ومعاصروه إلى وصف هذا الصراع الروحي، فهي حتمية الصراع، واستحالة حله في نهاية الأمر، والانتصار الأخلاقي للبطل وسط الكارثة. وكان أول ما أتاح هذا الانتصار هو مهفوم المصير الحديث، الذي يختلف أساسًا عن الفكرة الكلاسيكية في أن البطل التراجيدي يؤكد مصيره ويقبله على أنه شيء له دلالته ومعناه الكامن. فالمصير لا يصبح تراجيديا أو أسيانًا بالمعنى الحديث إلا لكونه يقبل. وإن التشابه العقلي بين فكرة التراجيديا هذه وبين الفكرة البروتستانتية في القدر المكتوب (أو الجبر) لهو تشابه لا تخطئه العين، وحتى لو لم يكن هناك اعتماد مباشر، فإن هذه على الأقل حالة من حالات التوازي في تاريخ الأفكار، يترتب عليها أن يكون ظهور أول بوادر التراجيديا الحديثة في نفس الوقت الذي حدث فيه الإصلاح الديني، أمرًا له دلالته الحقيقية.

ولقد كانت توجد، في عصر النهضة والمانرزم، ثلاثة أنواع للمسرح في البلاد الأوروبية المتمدينة، كانت مستقلة بدرجات متفاوتة:

١- المسرحية الدينية، التي انتهى عهدها في كل البلدان ماعدا أسبانيا.

٢- والمسرحية الثقافية، التي انتشرت في مكان بانتشار النزعة الإنسانية، ولكنها لم تصبح شعبية في أي موضع،

٣- والمسرح الشعبي، الذي خلق عددا من القوالب المختلفة، يتفاوت ما بين "كوميديا الصنعة Commedia dell'arte". والدراما الشيكسبيرية التي تقترب من الأدب بدرجات متفاوتة، ولكنها لا تفقد أبدًا اتصالها بمسرح العصور الوسطى. وقد أدخلت دراما النزعة الإنسانية ثلاثة تجديدات هامة: فهي قد حولت مسرحية العصور الوسطى، التي كانت تتألف أساسًا من الاستعراضات والحركات الصامتة Pantomime ، إلى عمل من الفن الأدبي، وهي قد فصلت خشبة المسرح عن صالة العرض لكي تزيد من تأثير

---

(1) Cf. Allardyce Nicoll : British Drama, 1945, 3rd edit., P. 42 .

الإيهـام illusion ، وأخيرًا فإنها ركزت حركات الممثلين مكانيًا وزمانيًا — أى أنهـا استعاضـت عـن المبالغة الملحمية للعصور الوسطى بالتركيز الدرامى لعصـر النهضـة[1]. ولم يـأخذ شيكسـبير، مـن هذه التجديدات، إلا بالأول، ولكـنه احـتفظ إلى حـد ما بالاتصال الذى كان قائمًا فى العصور الوسطى بين خشـبة المسـرح وصـالة العـرض، وكذلـك بالاتساع الملحمى للدراما الدينية، فضلاً عن مرونة الحركات التمثيلية. وقد كان فى هذا الصدد أقل تقدمية من مؤلفـى الدرامـا مـن أدبـاء النزعة الإنسانية، ولهذا السبب بدوره لم يكن لـه خلفـاء حقيقـيون فـى الأدب الدرامـى الحديـث. ذلـك لأن التراجـيديا الكلاسـيكية الفرنسـية، والدراما البورجوازية فى القرن الثامن عشر، وكذلك درامـا الـنزعة الكلاسـيكية الألمانية، فضلاً عن المسرح الذى يسير فى اتجاه الـنزعة الطبيعـية فى القرن التاسع عشر، ابتداء من سكريب Scribe ودوما الابـن Dumas إلى أبسن وشو — كل هذه كانت، من الناحية الشكلية على الأقـل، أقـرب إلى درامـا الـنزعة الإنسانية منها إلى ذلك النوع الشيكسبيرى من المسرحية، الذى كان تركيبه غير محكم، وكان الإيهام الذى تحدثه فيه المـناظر بسـيطًا إلى حـد مـا. ولم يحـدث رجـوع حقـيقى إلى اتخـاذ القالـب الشيكسـبيرى إلا بعد ظهور الفيلم السينمائى. وبطبيعة الحال فإن جزءا فقط مـن عناصـر هـذا القالـب هـو الـذى احـتفظ بـه فـى هذه الحالة — ولاسيما الأسـلوب التراكمـى فـى التأليف، والانفصال فى حركة التمثيل، والتغيرات المفاجـئة للمـنظر، ومعالجـة المكـان والزمان بطريقة حرة شديدة التنوع. ومع ذلـك فـلا يمكن أن يكون الفيلم أكثر أو أقل حرصًا من الدراما الحديثة على القضـاء عـلى الإيهـام الـذى تحدثـه المـناظر المسـرحية. وهكـذا فإن التراث المسـرحى الـذى كـان شـائعًا فـى العصور الوسطى، والذى كان لا يزال حيًا عـند شيكسـبير ومعاصـريه ، قـد هـدم على يد النزعة الإنسانية، والمانرزم، والـباروك — ولم تـبق مـن آثـاره عـند مؤلفـى الدرامـا اللاحقين إلا ذكريات

---

[1] Cf. Hennig Brinkmann : Anfaenge des modernen Dramas in Deutschland, 1933, P. 24.

فحسب، ومن الواضح أنه لا يوجد اتصال عقلي بين شيكسبير وبين أوجه الفيلم التى تذكرنا بهذا التراث. فهذه الأخيرة إنما ترجع إلى الإمكانات التى يتيحها أسلوب تكنيكى قادر على حل الصعوبات التى تجاهلها مسرح شيكسبير بسذاجة وغفلة.

ولقد كانت أخص مميزات مسرح شيكسبير، من وجهة النظر الأسلوبية، هى الجمع بين التراث الجماهيرى وبين تجنب الاتجاه المؤدى إلى "الدراما المنزلية domestic drama". فهو، على خلاف معظم معاصريه، لا يستمد شخصياته الرئيسية من شخصيات الطبقة الوسطى التى تنتمى إلى مجال الحياة اليومية، ولا يدخل فى مسرحياته طريقتها الخاصة، التى تبالغ فى الانفعالات وتميل إلى الإفراط فى صبغ الأمور بالصبغة الأخلاقية. فحتى عند مارلو نصادف شخصيات رئيسية - مثل برنابا المرابى والدكتور فاوست - كان من الممكن أن تكون، على أقصى تقدير، شخصيات ثانوية فى دراما النزعة الإنسانية. أما شيكسبير، الذى تتخذ شخصياته طابعا أرستقراطيًا، حتى عندما تكون منتمية إلى الطبقة الوسطى، فإنه يمثل نوعًا من الرجوع إلى الوراء، من وجهة نظر علم الاجتماع، حتى إذا ما قورن بمارلو. ولكن كان يوجد من بين معاصرى شيكسبير الأصغر منه سنًا، مؤلفون للدراما، مثل توماس هيود T. Heywood وتوماس ديكر T. Dekker كانوا فى كثير من الأحيان يجعلون لمسرحياتهم إطار ينتمى كل الانتماء إلى مجال الطبقة الوسطى ويعبر عن نظرتها الخاصة إلى الحياة. فهم يختارون أبطالهم من التجار والصناع، ويصورون حياة الأسرة وطباعها، ويسعون إلى التأثيرات الميلودرامية، واستخلاص موضوعات مرتبطة بالحب والانفعالات، وتصوير بيئات مغرقة فى الواقعية، كمستشفيات المجانين، وبيوت الدعارة، إلخ. والمثل الكلاسيكى للطريقة "البورجوازية" فى معالجة تراجيديا الحب فى هذه الفترة هو مسرحية "امرأة قتلت برحمة A Woman Killed with Kindness"، لهيود Heywood وهى مسرحية كان بطلها رجلاً نبيلاً، ولكن رد فعله على انهيار زواجه يتخذ طابعًا غير بطولى وغير فروسى على الإطلاق. فهى مسرحية تعالج مشكلة، وتدور حول موضوع الزنا، الذى يبدو أنه كان من موضوعات الساعة، كما تدور مسرحية "من المؤسف أنها عاهرة

Tis Pity She's a Whore " لفورد Ford حول موضوع شيق هو العلاقة الجنسية بين المحارم، وكما تدور مسرحية "البديل The Changeling" لمدلتن Middleton حول سيكولوجية الخطيئة. ففى هذه المسرحيات، التى ينبغى أن نضيف إليها الدراما العاطفية العنيفة "أردن أوف فيفرشام Arden of Feversham"، وهى دراما لا يعرف مؤلفها، تتجلى روح الطبقة الوسطى فى الاهتمام بالجريمة، التى هى فى نظر البورجوازى المتمسك بمبدأ النظام فوضى كاملة. أما عند شيكسبير فإن العنف والخطيئة لا يصطبغان أبدًا بهذا الطابع الإجرامى. فالأشرار عنده ظواهر طبيعية تجد من المستحيل عليها التنفس فى الجو العائلى لدرامات الطبقة الوسطى عند هيوود، وديكر، وميدلتن، وفورد. ومع ذلك فإن الطابع الأساسى لفن شيكسبير يصطبغ تمامًا بصبغة مطابقة الطبيعة، ليس فقط بمعنى أنه يتجاهل عوامل الوحدة، والاقتصاد، والنظام، التى كان يؤكدها الفن الكلاسيكى، بل أيضًا لأنه يبذل جهدًا كبيرا لكى يزيد مادته على الدوام اتساعًا واستفاضة. ولقد كان تصويره للشخصيات، بوجه خاص، مطابقًا للطبيعة، ويكفينا فى هذا الصدد أن نتأمل الاختلافات النفسية بين شخصياته، ومطابقة أبطاله للبشر الذين نصادفهم من حولنا، من حيث أنهم كتلة من المتناقضات، زاخرون بنقاط الضعف. وحسبنا فى ذلك أن نتأمل شخصية "لير"، الذى كان عجوزا أحمق، وشخصية "عطيل"، الذى كان فتى طفوليًا ضخمًا، و"كوريولانوس"، التلميذ العنيد الطموح، و"هاملت"، الضعيف، السمين، القصير النفس، و"قيصر" مريض الصرع، الأصم فى إحدى أذنيه، المغرور، المتطير، المتناقض، الذى يسهل التأثير فيه، والذى كان لديه مع ذلك من العظمة ما يستحيل التخلص من تأثيره. وقد زاد شيكسبير من حدة مطابقة الشخصيات التى يصورها للطبيعة عن طريق تلك "الوقائع الصغيرة الحقيقية"، كما هى الحال عندما يطلب الأمير هنرى كأسًا من الجعة بعد القتال، أو عندما يمسح كوريولانوس العرق من فوق حاجبه، أو عندما يقول ترويلوس بتحذير كريسيدا من هواء الصباح البارد بعد أول ليلة حب لهما بقوله : "سيصيبك البرد وتلعنيننى".

ولكن نزعة مطابقة الطبيعة لها عند شيكسبير حدودها الواضحة التى لا تتعداها. فهو يخلط على الدوام بين السمات الفردية والسمات التقليدية، وبين المعقد

والبسيط الساذج، وبين الأكثر تمدينًا وتهذيبًا والأكثر بدائية وخشونة. وهو يقتبس، بطريقة متعمدة منظمة، بعض الأساليب التى يجدها فى متناول يده، ولكنه فى أحيان أكثر يقوم بعملية الاقتباس هذه دون تفكير أو تمحيص. ولقد كان أشنع أخطاء النقد القديم لشيكسبير هو النظر إلى كل الوسائل التعبيرية عند هذا الشاعر على انها حلول ناتجة عن الروية وأعمال الفكر والتحكم فى الصنعة الفنية. والأسوأ من ذلك، محاولة تفسير كل خصائص شخصياته على أساس دوافع نفسية باطنة، مع أنها فى الواقع قد ظلت إلى حد بعيد كما وجدها شيكسبير فى مصادره، أو اختيرت لسبب واحد هو أنها تمثل أبسط وأسرع وأسهل الحلول لصعوبة لا يجد مؤلف الدراما أنها تستحق منه إبداء أى مزيد من الاهتمام بها[1]. وأبرز مظاهر النزعة الاصطلاحية، أو نزعة اتباع العرف السائد، عند شكسبير، هو استخدامه المتكرر لأنماط مألوفة مستمدة من مسرحيات سابقة. فالكوميديات الأولى عنده تحتفظ بشخصيات نمطية من الكوميديا الكلاسيكية وفن المحاكاة الهزلية mime، "بل أن شخصية تبدو أصيلة معقدة، مثل هاملت، إنما تمثل نمطًا مألوفًا — أعنى نمط "الحزين أو السوداوى melancholist" الذى كان الذوق الشائع فى أيام شكسبير يميل إليه، والذى نصادفه على الدوام فى الأدب المعاصر. ولكن النزعة الطبيعية النفسية عند شكسبير لها أيضًا حدودها فى نواح أخرى. فهناك أمثلة متعددة خرق فيها شكسبير قواعد ذلك التحليل السيكولوجى الذى كان هو ذاته فى واقع الأمر أول رائد عظيم له. ومن هذه الأمثلة، افتقار طريقة رسمه للشخصيات إلى الإطراد والاتساق، وظهور متناقضات وتغيرات لا دافع لها فى سلوك هذه الشخصيات، وقيامها بوصف ذاتها وتفسير ذاتها فى أحاديث منفردة أو جانبية، والافتقار إلى المنظور فيما تقوله عن نفسها وعن خصومها، وتعليقاتها، التى ينبغى على الدوام أن تؤخذ حرفيًا، وذلك القدر الهائل من الكلام غير المتعلق بالموضوع، الذى لا يتصل بشخصية المتكلم، وعدم تنبه الشاعر، الذى ينسى أحيانًا من هو الذى يتحدث بالفعل، وهل هو جلوستر أو لير، بل حتى تيمون أو لير، والذى يعمد فى كثير من الأحيان إلى جعل شخصياته

---

(1) Cf. L.L. Schuecking op. cit., Passim – E.E. Stoll : Art and Artifice in Shakespeare, 1934.

تقول سطورا لها وظيفة غنائية أثيرية، موسيقية خالصة، والذى يتحدث فى كثير من الأحيان من خلال شخصياته. ومع كل ذلك فإن مظاهر الإهمال التى يسمح لها بالتسلل إلى كتاباته لا تقلل من عمقه وحكمته النفسية فى شىء. ذلك لأن فى شخصياته من الصدق الباطن الذى يفرض نفسه على المرء، ومن الكيان الحقيقى الذى لا يستنفد، ما يجعلها تظل تحيا وتتنفس، مهما دب فيها من تناقض، ومهما أسىء رسمها. ومع ذلك فإن شيكسبير قد وقع فى كل الأخطاء التى ارتكبها غيره من كتاب الدراما في عصر اليزابيث في حق الصدق النفساني. فهو من نفس نوعهم، وإن كان أعظم منهم إلى حد لا يقبل المقارنة. كذلك فإن عظمته لا تتسم بشىء من ذلك "الكمال" و"التنزه عن الخطأ" الذى كان يتصف به الكلاسيكيون. فهو يفتقر إلى سلطتهم المطلقة، ولكنه يتخلص أيضًا من بساطتهم ورتابتهم المملة. وقد أدرك الكتاب فى كل الأوقات، وأكدوا ، أن شكسبير يمثل ظاهرة فريدة، وأن أسلوبه الدرامى يتعارض مع القوالب الكلاسيكية والمعيارية. فقد رأى فولتير، بل وجونسون، أن هناك قوة وحشية طبيعية تمارس عملها هنا، ولا تعبأ، "بالقواعد" أو تخضع لسيطرتها، وهى قمة لا يمكن أن يعبر عنها إلا قالب درامي يختلف كل الاختلاف عن التراجيديا الكلاسيكية. وإن أى شخص لديه شعور بالاختلافات الأسلوبية ليدرك أن الأمر هناك على الدوام اعتراف بأن الاختلاف تاريخي واجتماعى. ولا يتضح الفارق الاجتماعى إلا عندما يحاول المرء تفسير سبب نجاح أحد النوعين فى إنجلترا، والآخر في فرنسا، وماذا يمكن أن تكون الصلة بين تركيب الجمهور وبين انتصار قالب الدراما الشكسبيرى هنا وقالب "التراجيديا الكلاسيكية" هناك.

ومن أهم العوامل التى زادت من صعوبة تقدير الطابع الفردى لشيكسبير، إصرار الناس على أن يعدوه أعظم شاعر لعصر النهضة الإنجليزى. ولا جدال فى أن فنه ينطوى على عناصر معينة مماثلة لسمات عنصر النهضة — وهى عناصر فردية وإنسانية — ونظرًا إلى أن كل مؤرخ للأدب القومى فى أوروبا الغربية فى القرن الماضى كان يطمع إلى إثبات أن بلاده كانت فيها حركة نهضة أو أحياء خاصة بها، فإن أحدًا لم يكن من الممكن أن يجد ممثلاً لهذه الحركة فى إنجلترا أجدر من شيكسبير، الذى كانت حيويته الهائلة، على أية حال، متمشية إلى أبعد حد مع

المفهوم السائد عن عصر النهضة. ومن جهة أخرى فإن أصحاب هذا الرأى عجزوا عن تفسير طابع التعمد والإسراف والمبالغة الفياضة فى أسلوب شيكسبير. ويمكن القول أن العجز عن تفسير هذه السمات فى أسلوب شيكسبير، هو الذى يعلل تأييد عدد كبير من الباحثين، منذ جيل مضى، للفكرة القائلة أن طابع الباروك هو المميز للدراما الشيكسبيرية[1]، وذلك عندما أعيد النظر فى مفهوم الباروك، وأخذت الأعمال الفنية المنتمية إلى عصر الباروك تلقى إقبالاً كبيرًا بين الناس فى ذلك الوقت. والواقع أنه لو نظر المرء، إلى الرغبة الجامحة، والعاطفة الجياشة، والاندفاع، والمبالغة، على أنها صفات يتميز بها عصر الباروك، لكان من السهل بطبيعة الحال أن يعد شيكسبير واحدا من شعراء الباروك. غير أن من المستحيل القول بوجود موازاة ملموسة بين أساليب التأليف عند كبار فنانى الباروك مثل برنينى، وروبنز، ورمبرانت، وبين نظائرها عند شيكسبير. ولو طبقنا مقولات الباروك التى وضعها " فلفين Woelfflin" — وهى التصويرية Pictorialness والعمق المكانى، والافتقار إلى الوضوح والوحدة — على شيكسبير ، لكان ذلك إما إغراقًا فى عموميات لا معنى لها، وإما ارتكازًا على غوامض لفظية محضة. ومن المعترف به بالطبع أن شكسبير ينطوى على عناصر معينة من أسلوب الباروك، مثلما ينطوى فن ميكلانجلو على أمثال هذه العناصر. غير أن مبدع شخصية عطيل ليس أقرب إلى الباروك من مبدع مقابر المديتشى. وكل منهما يمثل حالة خاصة امتزجت فيها عناصر من عصر النهضة، ومن حركة المانرزم، ومن الباروك، بطريقة معينة، مع فارق واحد هو أن سمات عصر النهضة أغلب فى حالة ميكلانجلو، على حين أن اتجاهات المانرزم هى الغالبة فى حالة شيكسبير. وتوحى الوحدة التى لا تنفصم بين النزعة الطبيعية وبين النزعة التقليدية الاصطلاحية بأن أفضل وسيلة لتفسير القالب الشيكسبيرى هى أن نفسره من ناحية المانرزم. فهناك حجج كثيرة تؤيد اتخاذ المانرزم نقطة بداية للتحليل، منها المزج المستمر بين الموضوعات التراجيدية والموضوعات الكوميدية،

(1) Oskar Walzel : "Shakespeares dramatische Baukunst", Jahrb, d. Deutschen Shakespeare – Gesellschaft, vol. 52, 1916 – L.L. Schuecking : "The Baroque Character of the Elizabethan Hero". The Annual Shakespeare Lecture, 1938 – Wilhelm Michels : "Barockstil in Shakespeare and Calderon", Revue Hispanique, 1929, LXXV, PP. 370- 458 .

والطابع المختلط للاستعارات اللفظية، والتضاد الشديد بين العناصر العينية المجردة، والعناصر المسيحية والعقلية، فى اللغة، والنمط الزخرفى للتأليف، الذى يكون فى أحيان كثيرة مفتعلاً (كما هى الحال مثلاً فى تكرار الأسطر المعبرة عن جحود الأبناء والبنات فى "الملك لير"، وتأكيد العنصر اللامنطقى، المتناقض، الذى لا يمكن فهم أسراره، فى الحياة، وفكرة اتخاذ الحياة طابعًا مسرحيًا شبيهًا بالحلم، وما تتسم به من قهر ومن قيود. كذلك فإن التصنع فى لغة شيكسبير، وما فيها من تكلف وبحث جنونى عن الأصالة، هى بدورها صفات تنتمى إلى حركة المانرزم، ولا يمكن تفسيرها إلا على أساس الذوق الشائع فى عصر المانرزم. ولقد كان تأنقه اللفظى، واستعاراته التى كانت فى كثير من الأحيان غامضة مثقلة بالمعانى، وتكديسه للمتقابلات اللفظية، والجناس، والتورية، وشغفه بالأسلوب المعقد الغامض المتشابك، كل ذلك يتمشى مع اتجاه المانرزم، شأنه شأن العناصر المسرفة الغريبة المتناقضة التى لا يخلو منها أى عمل لشيكسبير خلوا تاما. وكذلك الحال فى المداعبة الشبقية بين الفتيات المتنكرات فى صورة فتيان، وبين الشبان فى المسرحيات الكوميدية، والمحب الذى له رأس حمار فى ليلة صيف، والبطل الأسود فى "عطيل" والقامة المنحنية لمالفوليو Malvolio فى "الليلة الثانية عشرة"، والساحرات والغابة المتحركة فى "ماكبث"، ومناظر الجنون فى "لير" و"هاملت"، وجو يوم القيامة المخيف فى "تيمون الأثينى"، والتمثال الناطق فى "أقصوصة شتاء"، وتركيب العالم السحرى فى "العاصفة"، إلخ. كل هذا يؤلف جزءا من أسلوب شكسبير، وإن لم يكن يستنفد جميع موارد فنه.

الفصل الثامن
مفهوم الباروك

كانت حركة المانرزم، بوصفها أسلوبًا فنيًا، تتمشى مع نظرة منفصمة إلى الحياة، ولكن هذه النظرة كانت مع ذلك منتشرة بطريقة متجانسة فى جميع أرجاء أوربا الغربية. أما الباروك فهو تعبير عن نظرة إلى العالم كانت فى ذاتها أكثر تجانسًا، ولكنها اتخذت أشكالاً متباينة فى مختلف البلدان الأوربية. فالمانرزم كانت، كالأسلوب، القوطى، ظاهرة أوربية عامة، حتى لو كانت قد اقتصرت على أوساط أضيق بكثير من تلك التى انتشر فيها الفن المسيحى فى العصور الوسطى. أما الباروك، فنظرًا إلى كثرة فروع النشاط الفنى التى يضمها، وكثرة الأشكال المتباينة التى اتخذها فى كل بلد وفى كل مجال ثقافى، فإنه يبدو من المشكوك فيه أن يكون من الممكن رد هذا كله إلى حد واحد مشترك. فالباروك فى أوساط البلاط والأوساط الكاثوليكية يختلف كل الاختلاف عنه فى مجتمعات الطبقة الوسطى والمجتمعات البروتستانتية. وفن برنينى Bernini وروبنز Rubens يصور عالمًا داخليًا وخارجيًا يختلف عن عالم رمبرانت Rembrandt وفان جوين van Goyen بل إن المرء يستطيع أن يدرك وجود فوارق حاسمة حتى فى داخل كل من هذين الاتجاهين الأسلوبيين الكبيرين. وأهم هذه الانقسامات الفرعية هى انقسام الباروك البلاطى الكاثوليكى إلى اتجاه حسى، زخرفى مادى، بالمعنى التقليدى للفظ الباروك، وأسلوب كلاسيكى النزعة، يتميز بأنه أكثر صرامة وأدق من الناحية الشكلية. صحيح أن التيار الكلاسيكى كان ماثلاً فى الباروك منذ البداية، ومن الممكن التأكد من وجوده بوصفه تيارا خلفيًا فى جميع الأشكال القومية الخاصة لفن الباروك، ولكنه لا يصبح هو السائد إلا فى حوالى عام ١٦٦٠، فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية الخاصة التى سادت فرنسا فى ذلك الوقت. وإلى جانب هذين النوعين الأساسيين من الباروك الكنسى والبلاطى، يوجد فى البلاد الكاثوليكية اتجاه مطابق

للطبيعة يبرز على نحو مستقل عند بداية هذه الفترة، وكان له مؤيدون متحمسون هم كارافاجو Caravaggio ، ولوى لونان Louis Le Nain ، وريبيرا Ribera ولكنه أصبح يتمثل فيما بعد على نحو ضمنى فى أعمال جميع الفنانين الكبار. وكما سادت الكلاسيكية آخر الأمر فى فرنسا، فكذلك أصبحت لها السيادة آخر الأمر فى هولندا، وفى هذين الاتجاهين كان للعوامل الاجتماعية المتحكمة فى الباروك تأثيرها المستقل.

وكان بناء الأساليب الفنية قد أخذ يزداد تعقيدًا منذ العصر القوطى، وازداد التوتر بين المضمون الروحى لكل منها، وتبعًا لذلك أصبحت العناصر المختلفة للفن أقل تجانسًا. ومع ذلك فقد كان لا يزال من الممكن، قبل عصر الباروك، تحديد الاتجاه الفنى لعصر معين، ومعرفة ما إذا كان مطابقًا للطبيعة أم مضادا لها، متجهًا إلى الوحدة أم إلى التمايز . كلاسيكيًا أم مضادًا للكلاسيكية – أما فى العصر الذى نتحدث عنه فلم يعد للفن طابع أسلوبى متجانس بهذا المعنى الدقيق؛ فهو مطابق للطبيعة وكلاسيكى، وتحليلى وتركيبى فى نفس الآن. وهكذا تزدهر أمام أعيننا فى وقت واحد، اتجاهات متعارضة تعارضًا تامًا، ونشاهد فنانين متعاصرين، مثل كارافاجو وبوسان Poussin وروبنز وهالز Hals ، ورمبرانت وفان ديك van Dyck ، يقفون فى معسكرات مختلفة كل الاختلاف.

ومن الملاحظ أن فن القرن السابع عشر، فى مجموعه، لم يدرج ضمن فئة واحدة تسمى باسم الباروك إلا فى الآونة القريبة. أما عندما ظهر هذا المفهوم لأول مرة فى القرن الثامن عشر، فإنه كان يطلق فقط على تلك الظواهر الفنية التى كانت تعد، وفقًا للنظرة الجمالية الكلاسيكية السائدة عندئذ، مسرفة، مختلطة، مفرطة فى الغرابة والشذوذ[1]. وكانت النزعة الكلاسيكية ذاتها مستبعدة من هذا المفهوم الذى ظل سائدا حتى نهاية القرن التاسع عشر. فموقف فنكلمان Winkelmann ، ولسنج، وجوته،بل أيضًا موقف بوركارت، كان لا يزال يسترشد أساسًا باتجاه النظرية الكلاسيكية، إذ أنهم جميعًا يرفضون الباروك بسبب "افتقاره إلى الانتظام"

[1] Cf. Francesco Milizia : Dizionarlo della belle artî del designo, 1797.

و"مزاجه المتقلب". وهم يفعلون ذلك باسم نظرة جمالية تدخل فنانًا لا شك فى انتمائه إلى عصر الباروك، مثل بوسان، ضمن النماذج التى تعدها كاملة بحق. والواقع أن بوركارت، ومن تلاه من أصحاب النظرة الخاصة Purists إلى الفن، مثل كروتشه، وهم الذين عجزوا عن التحرر من عقلانية القرن الثامن عشر التى كانت فى كثير من الأحيان ضيقة الأفق، لم يدركوا من الباروك سوى مظاهر انعدام المنطق والافتقار إلى البناء، ولم يروا إلا الأعمدة التى لا ترتكز على شىء، والجدران المنحنية وكأنها مصنوعة من الورق المقوى، والأشكال البشرية التى تلون بطريقة مصطنعة، وتسلك مسلكًا غير طبيعى كأنها على مسرح، والنحاتين الباحثين عن تأثيرات سطحية إيهامية تنتمى بطبيعتها إلى التصوير، وينبغى، كما أكد النقاد، أن تظل وقفًا عليه. وإن المرء ليتصور أن تجربة فنان مثل رودان، مثلاً، كانت فى ذاتها كافية لجعل مقلدى النزعة الكلاسيكية هؤلاء يدركون معنى هذا النحت وقيمته. ولكن تحفظاتهم على الباروك هى فى الوقت ذاته تحفظات على النزعة الانطباعية. وعندما نعى كروتشه على فن الباروك "رداءة ذوقه"[1]، كان يمثل فى الوقت ذاته التقاليد الأكاديمية المعادية للفن الحديث.

أما إعادة تفسير وتقويم الباروك، بالمعنى الذى يفهم به هذا اللفظ اليوم، وهو عمل قام به أساسًا فلفلين Woelfflin وريجل Riegl فلم يكن من الممكن تصورها لو لم يكن قد سبقها فهم واستيعاب للنزعة الانطباعية. فالمقولات التى وضعها فلفلين لأسلوب الباروك ليست فى الواقع إلا تطبيقًا لمفاهيم الانطباعية على فن القرن السابع عشر – أى على جزء من هذا الفن، إذ أنه هو ذاته يصل إلى الوضوح فى مفهوم الباروك على حساب التجاهل الصارخ للنزعة الكلاسيكية فى القرن السابع عشر. وقد ترتب على هذا التحيز إلى جانب واحد، إلقاء ضوء نفاذ على الباروك غير الكلاسيكى، وهذا أيضًا هو السبب فى أن فن القرن السابع عشر يبدو فى هذه الحالة وكأنه لا يعدو أن يكون الضد الديالكتيكى لفن القرن السادس عشر، لا استمرارًا له. ذلك لأن فلفلين يبالغ فى الإقلال من أهمية النزعة الذاتية فى

---

[1] B. Croce : Storia della età barocca in Italia, 1929, P. 23.

عصر النهضة، كما يبالغ فى تقدير أهمية هذه النزعة فى عصر الباروك. وهو يلاحظ فى القرن السابع عشر بداية ظهور الاتجاه الانطباعى، الذى يصفه بأنه "أهم تغيير فى اتجاه الفن طوال تاريخه"(1)، ولكنه لا يدرك أن اصطباغ نظرة الفنان إلى العالم بالصبغة الذاتية، وتحول "الملموس" إلى "مرئى"، والجوهر إلى مجرد مظهر، وإدراك العالم على أنه انطباع وتجربة، والنظر إلى الوجه الذاتى على أن له الأولوية، وتأكيد الطابع العابر الكامن فى كل انطباع بصرى – لا يدرك أن هذا كله يبلغ كماله فى الباروك. وإن كان عصر النهضة والمانرزم هما اللذان مهدا له إلى حد بعيد. وهكذا فإن فلفلين الذى لا يهتم بالشروط الخارجة عن مجال الفن، والممهدة لهذه النظرة الدينامية إلى العالم، والذى يتصور المجرى الكامل لتاريخ الفن على أنه وظيفة شبه منطقية مكتفية بذاتها ومنطوية على ذاتها، يغفل الأصل الحقيقى لتغير الأسلوب عن طريق تجاهله للمقدمات الاجتماعية الضرورية لهذا التغير. ذلك لأنه حتى لو كان من الصحيح تمامًا أن اكتشاف اختفاء أسلاك العجلة الدوارة عندما تدخل فى تجربتنا الذاتية ينطوى على نظرة جديدة إلى العالم بالنسبة إلى القرن السابع عشر، فعلى المرء إلا ينسى أن التطور الذى أدى إلى هذا الكشف وما يمثله قد بدأ بتفكك التصوير الرمزى الذى ينصب على أفكار، وحلول نظرة بصرية متزايدة الاستقلال، إلى الواقع، فى العصر القوطى، وإن هذا التطوير يرتبط مباشرة بانتصار التفكير الأسمى على التفكير "الواقعى".

ويعرض فلفلين مذهبه على أساس خمسة أزواج من التصورات، توضع فى كل منها سمة من سمات عصر النهضة فى مقابل صفة من صفات الباروك، وتدل كلها – باستثناء واحد فقط من هذه النقائض – على حدوث نفس التطور، من نظرة أكثر صرامة إلى الفن، إلى نظرة أخرى أكثر تحررًا. هذه المقولات هى : (١) الخطى linear والتصويرى Painterly ، (٢) السطح Plane والعمق recession (٣) القالب المقفل والمفتوح، (٤) الوضوح والغموض، (٥) الكثرة والوحدة. فأساس مفهوم الباروك عند فلفلين هو السعى إلى ما هو تصويرى Painterly – أى إلى

(1) H. Woelfflin : Kunstgeschichliche Grundbegriffe. 1929, 7th edit., PP. 23 – 4 .

تفكيك القالب الراسخ، التشكيلى، والخطى، إلى شىء متحرك، محلق، لا يمكن إدراك كنهه، وهو محو الحدود والخطوط الواضحة، وإيجاد انطباع بوجود غير المحدود، وغير المحصور، واللامتناهى، وتحويل الوجود السكونى الجامد الموضوعى إلى صيرورة، ودالة متغيرة function ، واعتماد متبادل بين الذات والموضوع. والابتعاد عن السطح فى اتجاه العمق يعبر عن نفس النظرة الدينامية، ونفس المعارضة لكل ما هو ثابت، وما هو موضوع بصورة نهائية قاطعة، وكذلك معارضة كل شىء له حدود ثابتة، والأخذ بنظرة إلى العالم، يفهم فيها المكان على أنه شىء بسبيل التكون، وعلى أنه دالة قابلة للتغير. والطريقة التى يؤثر عصر الباروك استخدامها للتعبير عن العمق المكانى هى استخدام أمامية foreground مفرطة فى الحجم، وأشكال تحويلية repoussoir figures (*) تقرب من المشاهد إلى أقصى حد، والإقلال المفاجىء من حجم الموضوعات الموجودة فى خلفية الصورة. وعلى هذا النحو يكتسب المكان مرونة كامنة، والأهم من ذلك أن المشاهد يشعر، نتيجة لوجهة النظر القريبة منه إلى أقصى حد، بأن عنصر المكان إنما هو شكل من أشكال الوجود ينتمى إليه، ويعتمد عليه، وكأنه هو ذاته الذى يخلق. أما اتجاه الباروك إلى الاستعاضة عن المطلق بالنسبى، وعن المزيد من التدقيق بالمزيد من التحرر، فيتجلى على أوضح صورة فى شغفه بالقالب "المفتوح" الذى يفتقر إلى البناء الهندسى. ففى التكوين المقفل، "الكلاسيكى"، يكون الموضوع الذى يصور ظاهرة منطوية على ذاتها، وتكون كل عناصره مرتبطة بعضها ببعض ومعتمدة بعضها على بعض، ولا يبدو أى شىء زائدًا أو ناقصًا فى هذا الكل المحكم، على حين أن التكوينات المفتقرة إلى البناء الهندسى فى فن الباروك تعطى على الدوام انطباعًا بأنها ناقصة ومفككة إلى حد ما. فهى تبدو كأنها تشير إلى ما وراء ذاتها، وكأنها تقبل مزيدًا من التكملة. فكل شىء صلب مستقر فيها يبدأ فى الاهتزاز، وتقل قيمة الاستقرار الذى تعبر عنه الخطوط الأفقية والرأسية، وفكرة التوازن والتماثل، ومبدأ ملء السطح وملاءمة الصور لخط

(*) المقصود من هذا التعبير هو وضع شكل فى أمامية الصورة، فى الطرف الأيمن أو الأيسر عادة، بهدف تحويل عين المشاهد إلى وسط الصورة. وهذا الشكل التحويلى يساعد على ذلك عن طريق الإيعاز بالحركة فى الاتجاه المطلوب. (المترجم)

Ibid., P. 136 .

الإطار. فأحد جانبى التكوين يؤكد دائمًا أكثر من الآخر، وتقدم إلى المشاهد على الدوام تلك الجوانب التى تبدو عرضية، مرتجلة، عابرة، بدلاً من الجوانب "النقية" للوجه والشكل الجانبى. ويقول فلفلين "إن الاتجاه يسير آخرالأمر نحو جعل الصورة لا تبدو كأنها قطعة من الواقع منطوية على ذاتها، بل تبدو كأنها عرض عابر كان من حسن حظ المشاهد أنه شارك فيه لحظة .. فالهدف كله هو جعل الصورة فى كليتها تبدو غير مقصودة". وبالاختصار فإن النظرة الفنية للباروك هى نظرة سينمائية، والحوادث التى تصور تبدو كأنها حوادث استرق فيها السمع وشوهدت بتلصص، وفيها تمحى كل بادرة قد توحى بالاهتمام بالمشاهد، ويبدو كل ما يقدم وكأنه ناتج عن المصادفة البحتة. ويرتبط بصفة الارتجال هذه أيضًا، ذلك الافتقار إلى الوضوح فى العرض. فمظاهر التداخل الكثيرة، التى تتخذ فى كثير من الأحيان صبغة عنيفة، والفروق المفرطة فى حجم الموضوعات التى ترى فى المنظور، وتجاهل الخطوط الموجهة التى يعطيها إطار الصورة، ونقص المادة، وعدم التساوى فى معالجة الموضوعات، كل هذه تستخدم عمدا لكى يصبح من الصعب على المشاهد رؤية الصورة ككل واضح. وإن التقدم العادى للتطور التاريخى ذاته ليقوم بدور معين فى زيادة النفور مما هو شديد الوضوح والظهور، وفى العملية التى تنتقل — داخل ثقافة متطورة باستمرار — من البسيط إلى المعقد، ومن الواضح إلى الأقل وضوحًا، ومن الظاهر إلى الخفى المحتجب. وكلما كان الجمهور أكثر ثقافة، وأشد تدقيقًا، وأذكى فى طريقة اهتمامه بالفن، كان أكثر إلحاحًا فى طلب هذا التركيز للمنبهات الفنية. ولكن ، إلى جانب ما فى الجديد، والصعب، والمعقد، من جاذبية فإن هذه أيضًا محاولة لإثارة الشعور بأن العرض لا يمكن استنفاده، ولا يمكن فهمه، ولا نهاية له، فى نفس المشاهد — وهو ميل يسود فن الباروك بأسره.

كل هذه الخصائص تعبر عن نفس الدافع المضاد للكلاسيكية. المتجه نحو ما هو عفوى، لا تحده قيود، ولكن هناك معيارا واحدًا من المعايير الأسلوبية التى ناقشها فلفلين — وأعنى به السعى إلى الوحدة — يعد تعبيرًا عن مزيد من الرغبة فى التركيب، وبالتالى عن مبدأ أكثر دقة فى التكوين. فلو كانت العملية الطبيعية تمضى وفقًا للمنطق الخالص، كما يفترض فلفلين، لكان من المحتم أن يرتبط بالميل إلى ما

هو تصويرى، وإلى التمايز المكانى، وإلى ما هو مفتقر إلى البناء الهندسى، وما هو غامض، اتجاه إلى التنوع، وإلى تراكم الموضوعات وتكديسها. ولكن الذى سيحدث فى الواقع هو أن الباروك يكشف فى كل اعماله الفنية تقريبًا عن رغبة فى التركيز والائتمار Subordination وهو فى هذا الصدد يعد استمرارًا للفن الكلاسيكى لعصر النهضة، لا ضدا له — وهى نقطة يغفل فلفلين تأكيدها. فحتى فى أوائل عصر النهضة كان هناك اتجاه ملحوظ إلى الوحدة والائتمار، على عكس طريقة التأليف التراكمية فى العصور الوسطى، وكانت وحدة الفهم واتساق النظرة هى التعبير الفنى عن عقلانية هذا العصر. فالرأى السائد عندئذ هو أن الإيهام لا ينشأ إلا إذا لم يكن المشاهد مضطرًا إلى تغيير وجهة نظره، أو إلى أن يعدل بوجه خاص معيار الإخلاص للطبيعة خلال استيعابه للعمل. ولكن تجانس فن عصر النهضة لم يكن إلا نوعًا من الاتساق المنطقى، ولم تكن الكلية فى أعماله إلا حصيلة ومجموعًا للتفاصيل، بحيث كان لا يزال من الممكن التعرف على العناصر المختلفة داخل هذا المجموع بوضوح. ولكن هذا الاستقلال النسبى للأجزاء انتهى عهده فى فن الباروك. ففى أى تكوين عند ليوناردو أورافاييل، كان لا يزال من الممكن التمتع بالعناصر المنفردة بمعزل عن بعضها البعض، على حين أنه لم يعد للتفصيل الفردى فى صورة لروبنز ورمبرانت أية دلالة فى ذاته. صحيح أن تكوينات كبار فنانى الباروك كانت أغنى وأعقد من تكوينات مصورى عصر النهضة، ولكنها كانت فى الوقت ذاته أكثر تجانسًا ، يلمؤها كلها نفس واحد أعظم وأعمق. ولم تعد الوحدة نتيجة للخلق الفنى، بل أصبحت هى الشرط القبلى a priori له. فالفنان يقبل على موضوعه بنظرة موحدة، وفى هذه النظرة يختفى آخر الأمر كل ما هو منعزل وجزئى. بل أن بوركارت ذاته قد اعترف بأن من سمات الباروك القضاء على هذه الدلالة المستقلة للأشكال التفصيلية، وأكد ريجل مرارًا انعدام أهمية التفاصيل فى أعمال فن الباروك، و"قبحها" — أى افتقارها إلى التناسب. فكما أن عصر الباروك يفضل، فى ميدان العمارة، التكوينات الضخمة المتكاملة، ويتناول تلك الأعمال المعمارية التى كان عصر النهضة يقسمها إلى طوابق منفصلة عن طريق تأكيد الخطوط الأفقية، فيبعث فيها الوحدة عن طريق وضع أعمدة تسير فى الواجهة بأكملها، فكذلك حاول هذا الفن،

بوجه عام، أن يخضع التفاصيل لموضوع أساسى، وأن يركز على تأثير واحد رئيسى. وعلى هذا النحو أصبح التكوين التصويرى خاضعًا فى كثير من الأحيان لمحور واحد، أو لبقعة من الألوان، وأصبح القالب التشكيلى خاضعًا لقوس واحد، وقطعة الموسيقى لصوت منفرد واحد يطغى عليها.

ويرى فلفلين أن التطور من التزمت إلى التحرر، ومن البسيط إلى المعقد، ومن القالب المقفل إلى القالب المفتوح، يمثل عملية مألوفة تتكرر دوامًا فى تاريخ الفن. وهو ينظر إلى تطور الأسلوب فى الامبراطورية الرومانية، وفى العصر القوطى المتأخر، وفى القرن السابع عشر، وفى الانطباعية، على أنها ظواهر موازية لهذه العملية. فهو يعتقد أن الموضوعية والجمود الشكلى لفترة كلاسيكية قد أعقبها، فى كل هذه الحالات، نوع من الباروك - أعنى نزعة حسية ذاتية، وتفكيكًا للقالب بدرجات متفاوتة. بل أنه ليذهب إلى حد النظر إلى التضامن بين هذه الأساليب على أنه الصيغة الأساسية التى تلخص تاريخ الفن. وهو يؤمن بأنه إذا كان ثمة قانون للتعاقب الدورى فى أى موضع، فلابد أن يكون هذا القانون هنا. ومن هذا التكرار فى أساليب نمطية تستخلص نظريته القائلة أن تاريخ الفن يحكمه منطق داخلى، وضرورة كامنة خاصة به. وهنا يؤدى منهج فلفلين غير الاجتماعى إلى نزعة قطعية غير تاريخية، وإلى تفسير اعتباطى تمامًا للتاريخ. ذلك لأن العناصر التى يشترك فيها العصر الهلينستى، والعصر الوسيط المتأخر، والانطباعية، و"الباروك" الحقيقى، لا تتعدد إلا بقدر ما تتعدد العوامل المتشابهة فى الخلفية الاجتماعية لهذه العصور. ومع ذلك فحتى لو كان تعاقب النزعة الكلاسيكية والباروك بدوره دليلاً على قانون عام، لما كان من الممكن أن نفسر على أسس باطنة، أى على أسس شكلية بحتة، السبب فى حدوث تقدم، فى لحظة زمنية معينة، من التزمت إلى التحرر، وليس من التزمت إلى مزيد من التزمت. فليس ثمة "ذروة" فى التطور، بل إن القمة تبلغ ويطرأ تغير عندما تمضى الظروف التاريخية العامة - أى الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية - فى تطورها حتى نهاية معينة، ثم تغير اتجاهها. فالتغير فى الأسلوب لا يمكن التحكم فيه إلا من الخارج، ولا يمكن أن يصبح ضروريًا لأسباب داخلية بحتة.

إن من المحال تطبيق معظم مقولات فلفلين على الفن الكلاسيكى لعصر الباروك. ذلك لأن بوسان Poussin وكاود لوران C. Lorrain ليسا "تصويريين" Painterly أو "غامضين"، وليس بناء فنهما مفتقرًا إلى التنظيم الهندسى. بل أن تجانس أعمالهما كان هو ذاته مختلفًا عن السعى إلى الوحدة عند روبنز، بما فيه من مبالغة، وإفراط فى التوتر. ولكن، أيظل من الممكن فى هذه الحالة أن نتحدث عن وحدة أسلوبية للباروك؟ إن على المرء، فى الواقع، ألا يتحدث مطلقًا عن "أسلوب متجانس للعصر" يسود الفترة كلها، مادامت توجد فى أية لحظة معينة من الأساليب المختلفة بقدر ما يوجد من الجماعات الاجتماعية المنتجة فنيًا. وحتى فى العهود التى يكون فيها أقوى الأعمال الفنية تأثيرًا، نتاجًا لطبقة واحدة، ولا يكون قد وصلنا منها إلا فن هذه الطبقة، فإن من واجبنا أن نبحث فى إمكان أن تكون النواتج الفنية للجماعات الأخرى قد اندثرت أو فقدت. فنحن نعلم مثلاً أنه كان يوجد فى العصر الكلاسيكى القديم فن جماهيرى للمحاكاة mime إلى جانب التراجيديا الرفيعة، وأن أهمية هذا الفن كانت قطعًا أعظم مما توحى به تلك الشذرات التى بقيت لنا منه. كذلك فإن نواتج الفن الدنيوى والجماهيرى، فى العصور الوسطى، لابد أنها كانت أهم، بالقياس إلى الفن الكنسى، مما توهمنا به الأعمال التى بقيت لنا منها. وعلى ذلك، فإذا لم يكن إنتاج الفن متجانسًا كل التجانس حتى فى تلك العصور التى كانت خاضعة لحكم طبقى لا انقسام فيه، فإنه لابد أن يكون أبعد بكثير عن التجانس فى فترة مثل القرن السابع عشر، كانت فيها بالفعل مستويات اجتماعية متعددة، لكل منها نظرته ذات الصيغة الفردية المطلقة إلى الأمور الاقتصادية والسياسية والدينية، ويواجه كل منها الفن بمشكلات تختلف فى كثير من الأحيان أشد الاختلاف. فالأهداف الفنية للهيئة البابوية فى روما كانت مختلفة أساسًا عن أهداف البلاط الملكى فى فرساى، والعنصر الذى يشتركان فيه لا يمكن التوفيق بينه – قطعًا – وبين الأهداف الفنية لهولندا الكالفينية، البورجوازية. ومع ذلك فمن الممكن إثبات وجود بعض السمات المشتركة. فهناك أولاً حقيقة مؤكدة، هى أن نفس التطور الذى يشجع على التمايز العقلى، يساعد فى الوقت ذاته على التكامل دائمًا، وذلك إذ ييسر انتشار النواتج والتبادل بين مختلف

الأقاليم الحضارية. والأهم من ذلك أن واحدا من أهم المنجزات الثقافية لعصر الباروك، وهو العلم الطبيعي الجديد والفلسفة الجديدة المبنية على العلم الطبيعي الجديد، كان دوليًا منذ البداية. على أن النظرة الكلية الشاملة، التي عبر عنها هذا العلم، كانت تسود أيضًا كل الإنتاج الفني، بجميع فروعه، في ذلك العصر.

ولقد كانت نقطة بداية النظرة العلمية الجديدة إلى العالم هي كشف كبرنيكوس. فالنظرية القائلة أن الأرض تدور حول الشمس، بدلاً من القول بأن الكون كله يدور حول الأرض، كما كان الاعتقاد من قبل، أحدثت تغييرًا حاسمًا في المكانة القديمة التي كانت العناية الإلهية تعطيها للإنسان في الكون: إذ لم يعد من الممكن الآن النظر إلى الأرض على أنها مركز الكون، ولم يعد من الممكن النظر إلى الإنسان ذاته على أنه هدف الخلق وغايته. ولكن النظرية الكبرنيكية لم تكن تعني أيضًا أنه لم يعد له مركز على الإطلاق، وإنما هو يتألف فقط من عدد من الأجزاء المتجانسة المتكافئة، التي لا تتجلى وحدتها إلا في انطباق قانون طبيعي شامل عليها. فتبعًا لهذه النظرية، أصبح الكون لا متناهيًا ولكنه متجانس، ونسقًا مترابطًا متصلاً، منظمًا على أساس مبدأ واحد، وكلاً محكمًا حيويًا، وجهازًا منظمًا كفءًا- أعني ساعة منضبطة أدق الانضباط، بلغة ذلك العصر. وإلى جانب فكرة القانون الطبيعي الذي لا يقبل استثناء، ظهر مفهوم جديد للضرورة، يختلف تمامًا عن القدرية اللاهوتية. غير أن ذلك كان يعني القضاء على فكرة حرية المشيئة الإلهية، ومشاركته في الوجود الإلهي الذي يعلو على هذا العالم. فقد أصبح الإنسان عاملاً ضئيلاً تافهًا في العالم الجديد الذي انتزع عنه السحر. ولكن الأمر الذي يدعو حقًا إلى العجب هو أن الإنسان قد نما في نفسه، من خلال هذا المركز المتغير، شعورًا جديدًا باحترام الذات والفخر. ذلك لأن الشعور بفهم الكون العظيم، ذي القوة الطاغية، الذي يعد الإنسان ذاته مجرد جزء منه، أصبح مصدرًا لاعتزاز هائل لا نظير له بالنفس.

في هذا الكون المتجانس المتصل الذي تحولت إليه الحقيقة المسيحية الثنائية القديمة، حل محل النظرة السابقة إلى العالم، التي كانت نظرة تتخذ من الإنسان مركزًا وأساسًا لها، شعور بالكون المنظم – أعني فكرة وجود اتصال لا نهائي

مـن العلاقات المتبادلة، يشمل الإنسان وينطوى على الأساس الأول لوجوده. ولم تكن الـنظرة إلى الكـون عـلى أنـه كل منظم متصل متمشية مع تصور العصور الوسطى لله، الـذى هـو إلـه مشـخص يقـف خـارج الـنظم الكونـى، إذ أن الـنظرة القائلـة بالكون الإلهـى، الـتى تخطـت نـزعة العلو السائدة فى العصور الوسطى، لم تعترف إلا بقوة إلهـية تعمـل مـن الداخـل. ومن المؤكد أن هذه النظرية، من حيث هى نظرية مكتملة الـنمو، كانـت شـيئًا جديـدًا، غير أن فكرة شمول الألوهية Pantheim، التى كانت تشكل جوهر النظرية الجديدة، كانت ترجع فى أصلها – شأنها شأن معظم العناصر التقدمـية فـى تفكـير عصـر النهضة والباروك – إلى بدايات الاقتصاد النقدى، وظهور مـدن العصـر الوسـيط المـتأخر، والطـبقة الوسـطى الجديدة، وانتصار النزعة الاسمية. ويعـتقد دلـتى أن "ظهـور المذهـب الأوروبـى الحديث فى شمول الألوهية هو نتاج .. لـلثورة العقلية التى أعقبت القرن الثالث عشر العظيم، ودامت حوالى ثلاثة قرون"[1]. ففـى نهايـة هـذه الفترة حلت محل الخوف من قاضى (أو حاكم) الكون تلك "الرعدة الميتافيزيقـية frisson métaphysique)، وقلـق باسـكال مـن "الصـمت الأبـدى للفضـاء اللامتـناهى"، والتعجـب مـن تلـك الـروح الواسـعة المتصلة التى تسيطر على الكون بأسره.

كانـت هـذه الـرعدة تسـرى فى فن الباروك بأسره، وكان يتخلله كله صدى الفضـاء اللامتـناهى والاتصـال المتبادل بين كل ما هو موجود. وأصبح العمل الفنى فى كليـته رمـزا للكون بوصفه كائنًا عضويًا موحدًا تشيع الحياة فى كل أجزائه. وكل من هـذه الأجـزاء يشـير، شـأنه شأن الأجرام السماوية، إلى اتصال لانهائى متصل، فكل جـزء يـنطوى على القانون الذى يحكم الكل، وفى كل جزء تعمل نفس القوة، ونفس الـروح. وهكذا نجد أن المحاور الجريئة، والتجسيمات المفاجئة، والتأثيرات الضوئية والظلية المبالغ فيها، كل ذلك كان تعبيرًا عن حنين طاغ، لا يرتوى، إلى اللامتناهى. فكل خط يقود العينين إلى المسافة، وكل قالب مشبع بالحركة يبدو أنه يحاول تجاوز ذاتـه، وكل موضوع فى حالة توتر وإجهاد، كأن الفنان لم يكن على يقين من النجاح

---

(1) W. Diltley : Ges. Schriften, II, 1914, P. 320 .

الحقيقى فى التعبير عن اللامتناهى. بل إن المرء ليشعر، حتى من وراء هدوء المصورين الهولنديين الذين كانوا يتخذون من الحياة اليومية موضوعًا لهم، بالقوة الغامرة للامتناهى، والخطر الدائم الذى يهدد الانسجام المتناهى. تلك بلا شك سمة مشتركة - ولكن تكفى هذه لكى تسمح لنا بالكلام عن أسلوب متجانس للباروك؟ أليس تعريف الباروك بأنه سعى وراء اللامتناهى، محاولة لا تقل عقمًا عن استخلاص الأسلوب القوطى من روحانية العصور الوسطى فحسب؟

الفصل التاسع
الباروك فى بلاط
الحكام الكاثوليك

حدث قرب نهاية القرن السادس عشر تغير غريب فى تاريخ الفن الإيطالى. ذلك لأن حركة المانرزم، بما فيها من هدوء وتعقد وتعقل، حل محلها أسلوب حسى عاطفى، يمكن فهمه على نطاق شامل — هو أسلوب الباروك. وكان ذلك رد فعل منبعثًا عن مفهوم للفن كان من جهة محببًا فى ذاته للجماهير، وكان من جهة أخرى متمشيًا مع اتجاه الطبقة الحاكمة المثقفة، ولكن مع عمل حساب جماهير الناس، على عكس الانعزال والانفراد العقلى الذى كان شائعًا فى الفترة السابقة. ويتمثل هذان الاتجاهان فى النزعة الطبيعية عند كارافاجو، والنزعة الانفعالية عند فنانى أسرة كاراتشى(*) Carracci . وفى كلا المعسكرين تدهور ذلك المستوى الرفيع للثقافة، الذى بلغه ممثلو حركة المانرزم. فحتى فى مرسم كاراتشى نجد أن ما نقل من أعمال كبار فنانى عصر النهضة كان أشياء بسيطة نسبيًا، وكانت الأفكار والمشاعر التى عبروا عنها غير معقدة. وكان اجوستينو Agostino ، من بين الفنانين الثلاثة الذين يحملون اسم كاراتشى، هو الذى يمكن أن يوصف حقًا بأنه "مثقف"، أما كارافاجو فكان بوهيميًا نموذجيًا، معاديًا للثقافة، متباعدًا عن كل نوع من التأمل والتفكير النظرى.

وقد كانت لفنانى أسرة كاراتشى أهمية تاريخية غير عادية. ذلك لأن تاريخ "فن الكنيسة" الحديثة بأسرها يبدأ بهم. وهم قد عملوا على تحويل الرمزية الصعبة، المعقدة لفنانى حركة المانرزم إلى أسلوب بسيط، متماسك، أسطورى، يعد هو أصل كل التطور الذى طرأ على الصورة image الدينية الحديثة، بما فيها من رموز وصيغ

(*) تشمل هذه الأسرة ثلاثة فنانين، كلهم من مدينة بولونيا بإيطاليا، هم لودوفيكو، وابنا عمه اجوستينو وأنيبالى Annibale والأخيران كانا أخوين. (المترجم)

متكررة، كالصليب، والهالة، والزنبقة، والجمجمة، والنظرة التقية المتصنعة، وسكرات الحب والعذاب. فهنا أصبح الفن الدينى لأول مرة متميزًا على نحو مطلق عن الفن الدنيوى. ذلك لأنه كانت لا تزال هناك ، فى عصر النهضة والعصور الوسطى، أشكال انتقالية لا حصر لها بين الأعمال الفنية التى تخدم أغراضًا كنسية خالصة، وتلك التى تخدم أغراضًا دنيوية، ولكن تطور أسلوب فنانى أسرة كاراتشى أدى إلى حدوث انفصال أساسى بينهما[1]. فصور الأيقونات فى الكنيسة الكاثوليكية كانت ثابتة محددة القوالب. ذلك لأن البشارة، وميلاد المسيح، والتعميد، والصعود، وحمل الصليب، والمرأة السامرية، والمسيح وهو يتعهد البستان، وكثير غيرها من المناظر الواردة فى الكتاب المقدس، قد بلغت الصورة التى لا تزال سارية إلى اليوم، بوصفها الأنموذج النمطى للصورة الدينية. وهكذا اتخذ فن الكنيسة طابعًا رسميًا، وفقد سماته التلقائية، الذاتية، وازداد تأثره بالعبادة، بينما قل تأثره بالإيمان المباشر. فقد كانت الكنيسة تعرف جيدًا ذلك الخطر الذى تهددها به النزعة الذاتية لروح الإصلاح الدينى، وكانت تود أن تكون الأعمال الفنية تعبيرًا عن معنى التمسك بالعقيدة، على نحو يستقل عن كل تفسير اعتباطى، بقدر ما تستقل عنه كتابات اللاهوتيين. وكانت نمطية الأعمال الفنية تبدو لها، بالقياس إلى أخطار الحرية الفنية . أهون الشرين.

كذلك أحرز كارافاجو نجاحًا عظيمًا فى البداية، بل أن تأثيره فى فنانى القرن السابع عشر كان أعمق حتى من تأثير فنانى أسرة كاراتشى. ولكن نزعته الطبيعية الجريئة، المباشرة، المتينة، لم تتمكن فى المدى الطويل من إرضاء أذواق سادته من ذوى المناصب الرفيعة فى الكنيسة، الذين افتقدوا فى أعماله "الجلال" و"السمو" اللذين كانوا يرونهما أساسيين للصورة الدينية. وهكذا اعترضوا على صوره، التى لم يكن هناك ما يفوقها قيمة فى إيطاليا فى ذلك الوقت، ورفضوها مرارًا، إذ لم يروا فيها إلا قالبها، غير المألوف، وعجزوا عن فهم التقوى العميقة التى تتغلغل فى اللغة الجماهيرية الأصيلة لذلك الفنان الكبير. والواقع أن إخفاق كارافاجو يعد، من

[1] E. Mâle. Op. cit., P. 6.

الوجهة الاجتماعية، أمرا أدعى إلى الاستغراب، نظرا إلى أنه ربما كان أول فنان كبير، منذ العصور الوسطى على الأقل، ترفض أعماله نظرًا إلى نزعته الفردية في الفن، ويثير نفور مواطنيه لنفس الأسباب التى كانت هى أساس شهرته فيما بعد. ولكن إذا كان كارافاجو بالفعل أول فنان كبير فى العصر الحديث يحارب بسبب قيمته الفنية، فإن الباروك يمثل نقطة تحول هامة فى العلاقة بين الفن والجمهور — أعنى نهاية "الثقافة الجمالية" التى تبدأ بعصر النهضة، وبداية ذلك التمييز الأكثر تزمتًا بين المضمون والشكل، وهو التمييز الذى لم يعد كمال الشكل فيه يكفى لكى يكون عذرًا يلتمس لأى خطأ أيديولوجى.

وعلى الرغم من أن الكنيسة كانت راغبة فى التأثير فى أوسع جمهور ممكن، فإن الروح الأرستقراطية للكنيسة هى التى كانت تعبر عن نفسها فى كل الأحوال. وقد أرادت الهيئة البابوية أن تخلق "فنًا شعبيًا" لنشر العقيدة الكاثوليكية، ولكنها أرادت أن تقصر العنصر الشعبى على بساطة الأفكار والقوالب، وكانت ترغب فى تجنب الطريقة السوقية المباشرة فى التعبير. فكان المفروض أن تقوم الشخصيات المقدسة التى يصورها العمل الفنى بمخاطبة المؤمنين بأقصى قدر ممكن من الإلحاح، ولكن من غير أن تهبط إليهم من عليائها قط. وكان المطلوب من الأعمال الفنية أن تقوم بالدعاية، وأن تقنع وتحض، ولكن عليها أن تفعل ذلك بلغة رفيعة منقاة. ومع ذلك، فإن استهداف الفن للغاية الدعائية كان لابد أن يؤدى إلى اصطباغه بصبغة ديمقراطية، بل بصبغة سوقية، وفى مقابل ذلك نجد أن التأثير الذى يحدثه العمل الفنى كثيرًا ما يكون أبعد عن المألوف كلما كان الشعور الدينى الذى ينبثق عنه ذلك العمل أكثر اصالة وعمقًا. ولكن الكنيسة لم تكن تعبأ بتعميق الإيمان بقدر ما كانت تعبأ بنشره. والنتيجة أن الشعور الدينى عند المؤمن كان يزداد ضعفًا بقدر ما تصطبغ أهدافه بصبغة دنيوية. صحيح أن تأثير الدين لا يفقد شيئًا من اتساع نطاقه، بل أن التقوى، على عكس ذلك، تشغل عندئذ فى الحياة اليومية حيزًا أكبر مما كانت تشغله من قبل، ولكنها تصبح "روتينًا" خارجيًا، وتفقد طابعها الحريص على العلو

علـى العـالم"[1]. فـنحن نعـلم أن روبـنز كـان يحضـر القـداس كل صباح، وأن برنيني Bernini كـان يـؤدى شـعائر "المـناولة" مـرتين أسـبوعيًا، بل كان أيضًا يعمل، بناء علـى نصـيحة اجناتـيوس Ignatius ، علـى الانعزال مرة كل عام فى أحد الأديرة، لكى يتفرغ للرياضة الروحية. ولكن من الذى يستطيع أن يؤكد أن هذين الفنانين كانا حقًا أكثر تدينًا من أسلافهما؟

إن الموقـف الإيجـابى مـن الحـياة الـذى حـل ، عند مجىء عصر الباروك، محـل الاتجـاه إلى الهـروب مـن العـالم، هو قبل كل شىء مظهر للعناء الذى شعر به الـناس بعد الحروب الدينية الطويلة، وللاستعداد للتساهل والتفاهم، فى أعقاب روح العـناد الـتى كانـت متسـلطة علـى الطوائف الدينية فى فترة مجمع ترنتو. فقد كفت الكنيسة عن محاربة متطلبات الواقع التاريخى، وأخذت تعمل على التكيف مع هذه المتطلـبات بقدر استطاعتها. وهكذا أخذت تزداد تسامحًا مع المؤمنين، على الرغم من أنهـا ظلـت تضطهد "المهرطقة" بنفس القسوة التى كانت تضطهدها بهم دوما. ولكنها كانـت تمـنح كـل حرية ممكنة داخل معسكرها الخاص، فلم تكتف بالسماح للإنسان بالاهـتمام بشـئون العـالم المحـيط به، بل شجعت على هذا الاهتمام، وأكدت أن فى مـتع الحـياة الدنـيوية بهجـة وسـرورًا. وأصبحت هذه الكنيسة قومية فى كل البلدان تقريـبًا، كمـا صارت أداة فى يد الحكومة السياسية، مما أدى بالضرورة إلى أن تصبح المـثل العليا الروحية خاضعة إلى حد بعيد لمصالح الدولة. وحتى فى روما ذاتها، كان علـى الاعتـبارات الديـنية أن تتراجـع لصـالح المقتضـيات السياسـية. وهكـذا نجـد سكستوس الخامس يقدم تنازلات إلى فرنسا التى لا يمكن الاعتماد عليها، وذلك لكى يضـع حـدا لسيطرة أسـبانيا المتمسـكة بالأصول الدينية، بل أن الاتجاه الدنيوى فى سياسـة الهيـئة الـبابوية أصـبح أوضـح ظهـورًا فـى عهـد الـبابوات التالين فى عصر الباروك.

وأصـبحت رسـالة رومـا الآن هـى أن تـبدو فى أروع مظهر، لا بوصفها المقر الـبابوى فحسـب، بـل بوصـفها عاصـمة المسـيحية الكاثوليكـية أيضًا. وهكذا أخذت

[1] Albert Ehrhard, op. cit., P. 356 .

تسود فن الكنيسة بدورها صفات الفخامة والأبهة التى تميز فن البلاط. وعلى حين أسلوب المانرزم كان مضطرًا إلى أن يكون صارمًا، زاهدا، مرتبطًا بعالم آخر، فإن الباروك كان مسموحًا له باتباع طريق أكثر تحررًا وأقرب إلى الحسية. وكان صراع التنافس مع البروتستانتية قد انتهى، وتخلت الكنيسة الكاثوليكية عن الأقاليم المفقودة، واستعادت شعورها بالأمان فى تلك الأقاليم التى ظلت محتفظة بإيمانها. وبدأت الآن فى روما فترة من أكثر فترات الإنتاج الفنى غنى وترفا ووفرة، أسفرت عن تشييد عدد من الكنائس الكبيرة والصغيرة، وإنتاج عدد من صور السقوف وقطع المذابح، وتماثيل القديسين ونصب القبور، والمعابد وقرابين النذور يفوق ما أنتج فى أى عصر سابق. ولم تكن هذه الموجة الجديدة من الازدهار، التى يرجع الفضل فيها إلى إحياء الكاثوليكية، مقتصرة على فروع الفن الكنسية وحدها، إذ أن البابوات لم يكتفوا بتشييد كنائس رائعة، بل أنهم شيدوا أيضًا لأنفسهم قصورًا وبيوتًا خاصة وحدائق رائعة. كذلك فإن الكاردينالات المقربين إلى البابا، الذين أخذوا يزدادون تشبها بأسلوب الأمراء فى طريقة معيشتهم، كانوا يشيدون مبانى لا تقل ترفًا عن السابقة. وهكذا فإن الكاثوليكية التى يمثلها البابا وكبار رجال الدين، أخذت تزداد بالتدريج اصطباغًا بالصبغة الرسمية والبلاطية، فى مقابل البروتستانتية التى أخذت تزداد اقترابًا من طابع الطبقة الوسطى[1]. فالنحل الذى يرمز لأسة باربرينى[*] Barberini يمكن مشاهدته فى جميع أرجاء الأجزاء المنتمية إلى عصر الباروك من روما، كما أن النسر النابليونى يشاهد فى أجزاء باريس التى تنتمى إلى عصر الإمبراطورية. غير أن أسرة باربرينى لم تكن استثناء بين الأسر البابوية، فهناك أسر أخرى غيرها، وغير أسرتى فارنيزى Farnese وبورجيزى Borghese اللتين لا تقلان عنها شهرة، مثل أسرة لودوفيزى Ludovisi وبامفيلى Pamfili ، وكيجى Chigi وروسبيليوزى Rospigliosi ، وهى أسر كانت كلها من أكثر أصدقاء الفن حماسة فى ذلك العصر .

---

(1) Eberhard Gothein : "Staat U. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation," Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, P. 200.

(*) أسرة إيطالية من إقليم تسكانيا، اكتسبت ثروة كبيرة من التجارة فى القرن السادس عشر، وتولى أحد أفرادها منصب البابوية باسم ايربان الثامن، وكان منها عدد كبير من الكاردينالات. (المترجم)

وفـى عهـد ايـربان الـثامن، وهـو الـبابا الـذى ينـتمى إلى أسـرة باربريـنى، أصـبحت رومـا هـى مديـنة الـباروك كمـا نعـرفها الآن. ففـى النصف الأول من عهد بابويـته عـلى الأقـل، ظلـت رومـا هـى المسـيطرة عـلى كل نواحى الحياة الفنية فى إيطالـيا، وكانـت هـى مركـز الفنون لأوروبا الغربية بأسرها. ولقد اصطبغ فن الباروك فـى رومـا بصـبغة دولية، شأنه شأن الفن القوطى الفرنسى، فهو يستوعب فى داخله كـل القـوى المـتوافرة ويجمـع فـى ذاتـه كـل الجهود الفنية الحيوية لذلك العصر فى أسـلوب واحـد كـان يعـد عصـريًا فـى جميع أرجاء أوروبا. وبحلول عام ١٦٢٠ كان أسـلوب الـباروك قـد سـيطر آخـر الأمر على روما. صحيح أن فنانى المانرزم — وعلى رأسـهم فـيدريجو تسـوكارى، وكافالـييرى داربيـنو — ظلوا يمارسون التصوير، ولكن اتجـاههم أصـبح عتـيقًا، بل أن كارافاجو وفنانى أسرة كاراتشى كانوا هم أنفسهم قد أصبحوا غـير عصريين بعد ما حدث من تطورات تاريخية. وأصبحت الأسماء الهامة الآن هـى بـيترو دا كورتونا Pietro da Cortona ، وبرنينى، وروبنز. وهم يشكلون مـرحلة انـتقال نحـو تطور لم تعد إيطاليا هى مركزه، بل أصبح مركزه أوروبا الغربية والشـمالية. ففن كورتونا، أبرز فنانى "الفرسك" فى روما، قد استمر خارج إيطاليا فى أسـلوب الزخـرف المـترف المـتدفق فـى الجدران الداخلية للمبانى الفرنسية. وقد لقى برنيـنى فـى فرنسـا، الـتى استقبل فيها استقبال الأمراء، معارضة وطنية حالت دون تنفـيذ خطـته التى وضعها للوفر. وقد أطلق الدوق دى بويون Bouillon على باريس اسم عاصمة العالم فى حوالى منتصف القرن[1]، وبالفعل لم تكن فرنسا فى ذلك الوقت أهـم دول أوروبـا سياسـيًا فحسـب، بـل كـان لهـا السبق أيضًا فى كل شئون الثقافة والـذوق. وباضـمحلال نفوذ الهيئة البابوية وازدياد فقر روما، تحول مركز عالم الفنون مـن إيطاليا إلى البلد الذى نما فيه البناء السياسى الأكثر تقدمية فى ذلك العصر، وهو الملكية المطلقة، والذى كان الإنتاج الفنى فيه يملك أعظم الموارد.

ويمكـن نقـول أن انتصـار الحكـم المطلـق كان، إلى حد ما، نتيجة للحروب الديـنية. ففى نهاية القرن السادس عشر، كانت فرنسا قد بلغت من الضعف، نتيجة

---

(1) Reinhold Koser : "Staat u. Gesellschaft zur Hochzeit des Absolutismus", Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, P. 255.

للمذابح التى لم تتوقف، وللمجاعات والأوبئة المستمرة، حدا جعل الناس ينشدون السلام والهدوء بأى ثمن، ويتوقون إلى نظام حكم قوى يستولى على السلطة، أو كانوا على الأقل مستعدين لتقبل مثل هذا النظام. وقد عملت السياسة الجديدة على الوقوف من طبقة النبلاء القديمة موقفًا شديد القسوة، إذ أن هذه الطبقة كانت دائمًا فى حالة استعداد للتآمر على التاج، وكان لابد من القضاء على معارضتها إذ شاءت الحكومة أن تحكم دون أن يعكر صفوها شيء. ومن جهة أخرى فإن البورجوازية، التى تبلغ على الدوام أوج ازدهارها عندما يكون هناك سلام داخلى، والتى هى دائمًا على استعداد لمساندة "سياسة اليد القوية"، أيدت الحكم المطلق بحماسة، وهو أمر كان له تقديره البالغ عند الملك والحكومة. وهكذا فإن منح ألقاب النبلاء لأفراد الطبقى الوسطى، وهو أمر كان يحدث منذ عهد بعيد، أصبح يجرى الآن دون تدقيق أو تمييز. ومن المعروف أن تعيين عامة الشعب ضمن النبلاء كان على الدوام هو المكافأة التى يمنحها الأمراء لمن يقدمون إليهم خدمات خاصة، ومع ذلك فمن القرن السادس عشر زاد عدد حالات المنح هذه زيادة سريعة مفاجئة، بعد أن كان قد وضع حد لانتشار هذه العملية فى العصور الوسطى. مثال ذلك أن فرانسوا الأول لم يقتصر على منح ألقاب النبلاء للعسكريين، وإنما منحها أيضًا للموظفين المدنيين، بل لقد تاجر فى هذه الألقاب. وبمضى الوقت أصبح حق الحصول على لقب من هذه الألقاب مرتبطًا بشغل مناصب معينة، وكان يوجد فى القرن السابع عشر أربعة آلاف موظف فى ميادين القانون والخزانة والإدارة ينتمون إلى طبقة النبلاء الوراثية[1]. وعلى هذا النحو أصبح هناك عدد متزايد من أفراد الطبقة الوسطى يدخلون فى زمرة النبلاء، بل أن عددهم زاد فى القرن السابع عشر على عدد الأرستقراطيين الذين آلت إليهم ألقابهم بالوراثة. أما الأسر الأرستقراطية القديمة فقد محى بعضها فى المعارك والحروب الأهلية والثورات التى كانت تتعاقب بلا انقطاع، ولحق بعضها الآخر دمار اقتصادى، وأصبحت عاجزة عن كسب رزقها. وأصبح الاندماج فى البلاط بالنسبة إلى الكثير من هذه الأسر هو الوسيلة الوحيدة للعيش، إذ كان أفرادها يحصلون فيه على منح ومعاشات. وبطبيعة الحال فإن كثيرًا من أفراد طبقة النبلاء القديمة من

---

[1] Ibid., P. 242 .

ملاك الأرض ظلوا يعيشون فى أراضيهم، ولكن معظمهم كانوا يحيون فيها حياة متقشفة إلى أبعد حد. ولم تعد هناك وسيلة يستطيع بها الأرستقراطيون الذين أصابهم الفقر أن يعودوا مرة أخرى إلى الثراء، بل أن الملك لم يكن يقبل أن يمنحهم وظيفة خاصة بهم فى الدولة[1]. وبازدياد نمو الجيش الدائم، أخذت أهميتهم العسكرية تقل، وكانت المناصب تملأ عادة بعناصر من الطبقة الوسطى، ولم تكن طبقة النبلاء تجد أن مما يليق بمكانتها أن تشتغل — أى أن تقوم بدور إيجابى فى الصناعة والتجارة.

غير أن العلاقة بين الملك والدولة المطلقة من جهة، وبين طبقة النبلاء من جهة أخرى، لم تكن علاقة تسير فى اتجاه واحد على الإطلاق. فلم تكن طبقة النبلاء فى ذاتها هى التى تضطهد، وإنما كان يضطهد الثائرون المتمردون منهم فحسب، بل أن هذه الطبقة كانت لا تزال تعد العمود الفقرى للأمة. واستمرت امتيازاتها قائمة، باستثناء الامتيازات السياسية الخالصة. وظلت حقوقهم فى السيادة بالنسبة إلى الفلاحين على ما هى عليه، كما ظلوا محتفظين بإعفاء كامل من الضرائب. فلا يمكن القول إذن أن الحكم المطلق قد ألغى النظام الطبقى القديم للمجتمع، ولكن المؤكد أنه غير العلاقة بين الإقطاعيات والأرض، وإن كان قد ترك علاقاتها بعضها ببعض على ما هى عليه[2]. وكان الملك لا يزال يشعر بأنه ينتمى إلى طبقة النبلاء، ويحب أن يسمى نفسه "النبيل" (gentilhomme) الأول فى البلاد. وقد عوض الطبقة الأرستقراطية عن فقدان النفوذ الذى لحق بها نتيجة للتعيينات الجديدة فى طبقة النبلاء، بأن عمل على نشر أسطورة الامتياز الأخلاقى والعقلى الرفيع لأفراد هذه الطبقة بكل الوسائل الممكنة فى الفن والأدب الرسميين. وكان هناك تعمد لتوسيع المسافة بين الأرستقراطية والأصل غير الرفيع. وكذلك بين النبلاء الوراثيين والنبلاء المعينين، كما كان الشعور بهذه المسافة أقوى مما كان من قبل. كل ذلك أدى إلى صبغ جديد للمجتمع بالصبغة الأرستقراطية، وإحياء جديد للمفاهيم

---

(1) E. Lavisse, op. cit., VII, 1, 1905, P. 379.

(2) Walter Platzhoff : "Das Zeitalter Ludwigs XIV", Propylaeen Weltgesch., VI, 1931, P. 8.

الفروسية الرومانتيكية القديمة فى الأخلاق. فالنبيل الحقيقى أصبح الآن هو "الإنسان الشريف honnête homme"، الذى ينتمى إلى طبقة النبلاء الوراثية، ويعترف بالمثل العليا للفروسية. وكانت الفضائل التى ينبغى عليه أن يتحلى بها هى البطولة والولاء والاعتدال وضبط النفس والكرم والأدب. فهم جميعًا جزء من ذلك العالم الجميل المنسجم المزعوم الذى يظهر الملك وحاشيته من خلاله أمام الجمهور. وهم يدعون أن لهذه الفضائل أهمية حقيقية، بل أنهم يخدعون أنفسهم أحيانًا فيزعمون أنهم فرسان مائدة مستديرة جديدة. ومن هنا كان افتقار حياة البلاط إلى الحقيقة، لأن هذه الحياة لم تكن إلا لعبة للتسلية أو عرضًا مسرحيًا رائع الإخراج. وما الولاء والبطولة إلا الاسم الذى تطلقه الدعاية الأدبية على الخضوع الدليل عندما يكون الأمر متعلقًا بمصالح الدولة ورغبة الملك. فالأدب يعنى عادة "الاستفادة بقدر الإمكان من صفقة خاسرة"، أما الكرم فهو الموقف الذى يتيح للطبقة المسيطرة أن تنسى أن أفرادها أصبحوا شحاذين. على أن الاعتدال وضبط النفس هما الفضيلتان الوحيدتان الأصيلتان اللتان كانت حياة البلاط والحياة الأرستقراطية تدعو إليهما. فالشخص السليم من الناحية النفسية، الذى ينحدر من أصل نبيل، لا يفرط فى الانفعال مع كل موقف، بل يكيف نفسه تبعًا لمعايير طبقته، ولا يود أن يكتسب عطف الآخرين ويقنعهم، وإنما يود أن يمثل طبقته ويؤثر فى الناس. وهو يتسم بأنه لا شخصى، متحفظ، هادىء، قوى، وهو ينظر إلى كل نزعة استعراضية على أنها سوقية، وإلى كل الانفعالات العنيفة على أنها مريضة، مختلطة، لا تؤمن عقباها. والقاعدة الأساسية فى أخلاق البلاط هى ألا يترك المرء نفسه تنطلق على سجيتها أمام الآخرين، وخاصة أمام الملك، وألا يكشف عن مكنونات صدره، وإنما يسعى إلى أن يكون لين المعشر، وأن يمثل الفئة التى ينتمى إليها على أكمل نحو ممكن. وهكذا فإن آداب اللياقة فى البلاط توجهها نفس مبادىء القالب الصحيح، وتلتزم نفس الأسلوب الذى تبنى به قصور الملك وتهذب به حدائقه.

ومع ذلك فإن حياة البلاط، شأنها شأن كل الأشكال الخارجية فى عصر الباروك الفرنسى، قد انتقلت بدورها من حالة من الحرية النسبية إلى حالة من التنظيم الصارم الدقيق. فالاتصال الشخصى الذى ترفع فيه الكلفة بين الملك

وحاشيته، والذى كان لا يزال من السمات الملحوظة فى بلاط لويس الثالث عشر، اختفى فى عهد خليفته[1]. وأصبح نبيل الأمس الجرىء المندفع رجل بلاط وديعًا مهذبًا. وتحولت صورة الفترة السابقة، بما فيها من تغير دائم، إلى رتابة شاملة. ومحيت الفوارق بين الفئات الفردية لطبقة نبلاء البلاط : فكل من فى البلاط أصبحوا الآن رجال بلاط متشابهين، وكلهم يتساوون فى عدم الأهمية بالنسبة إلى الملك. وفى هذا الصدد يقول "لابروبير" "إن الكبار أنفسهم أصبحوا هناك صغارًا". وأخذت ثقافة الباروك تزداد اصطباغاً بطابع ثقافة البلاط التسلطية. وأصبح المعنى الذى ينسب إلى ألفاظ "الجميل" و"الخير" و"الذكى" و"المهذب" و"الأنيق" يتوقف الآن على ما تنطوى عليه هذه الصفات فى نظر البلاط. كذلك فقدت "الصالونات" أهميتها الأصلية، وأصبح البلاط هو الجهة الرسمية التى تصدر حكمًا مسموعًا فى كل المسائل المتعلقة بالذوق. فالبلاط هو الذى يعطى الأسلوب الفنى العظيم المسيطر مبادئه الموجهة، وهو الذى يشكل "تلك الطريقة الرفيعة grande manière " التى تضفى على الواقع طابعًا مثاليًا مشرقًا بهيجًا رائعًا، وتحدد المعايير لأسلوب الفن الرسمى فى أوروبا بأسرها. ومن المؤكد أن البلاط الفرنسى قد نال الاعتراف الدولى بأساليبه وأزيائه وفنه على حساب الطابع القومى للثقافة الفرنسية. فالفرنسيون، شأنهم شأن الرومان القدماء، يعدون أنفسهم مواطنين عالميين، ولا شىء أقوى دلالة على نظرتهم العالمية هذه من أنه لا يظهر فى جميع تراجيديات راسين، كما لاحظ البعض، رجل فرنسى واحد.

ومن الخطأ البين أن يرى المرء فى النزعة الكلاسيكية لثقافة البلاط هذه "أسلوبًا فرنسيًا قوميًا". فللنزعة الكلاسيكية تاريخ لا يقل طولا واتصالاً فى إيطاليا عنه فى فرنسا. وفى القرن السابع عشر لا نكاد نجد عملاً واحدًا يرتكز بصورة نقية خالصة على أسلوب الباروك الحسى وحده، بما فيه من وفرة فى الموضوعات الرئيسية وتأثير مباشر لها. فحيثما وجدنا محاولات تسير فى اتجاه الباروك، نكتشف أيضًا نزعة كلاسيكية متطورة بدرجات متفاوتة. ولكن القول بأن "القرن

---

[1] F. Funck – Brentano : La Cour du Roi Soleil, 1937, PP. 142 – 3.

العظيم grand siècle " الفرنسي هو فترة محددة المعالم من الوجهة التاريخية، تستهدف غايات فنية متسقة، لا يقل خطأ عن القول بتجانس عصر الباروك. وواقع الأمر أن هناك خطًا فاصلاً عميقًا يقسم هذا القرن إلى مرحلتين أسلوبيتين يمكن تمييزهما بكل دقة، ويوجد بينهما حد فاصل هو بداية فترة الحكم الشخصي للملك لويس الرابع عشر[1]. فقبل عام ١٦٦١ – أي في عهد ريشليو ومازاران – كان هناك اتجاه متحرر نسبيًا لا يزال يسود الحياة الفنية، ولم يكن الفنانون قد أصبحوا بعد تحت وصاية الدولة ، ولم يكن قد ظهر بعد إنتاج فنى تنظمه الحكومة، كما لم يكن هناك قبول عام لقواعد تفرضها الدولة. والواقع أن "القرن العظيم" لم يكن هو ذاته عصر لويس الرابع عشر، كما ظل الاعتقاد يشيع فترة طويلة بعد فولتير. ذلك لأن كل أعمال كورني وديكارت وباسكال كانت قد تمت قبل وفاة مازاران، ولم يلتق لويس الرابع عشر أبدا بيوسان Poussin ولوسوور Le Sueur ، ومات لوى لونان Louis Le Nain في عام ١٦٤٨ ، وفويه Vouet في ١٦٤٩ . ولم يكن هناك من يمكن النظر إليه على أنه ممثل لعصر لويس الرابع عشر، من بين كبار الكتاب في ذلك القرن، سوى موليير وراسين ولافونتين وبوالو Boileau وبوسويه ولاروشفوكو. ولكن عندما استولى الملك على مقاليد الحكم، كان لاروشفوكو ذاته في الثامنة والأربعين من عمره، ولافونتين في الأربعين، وموليير في التاسعة والثلاثين، وبوسويه في الرابعة والثلاثين. أما راسين وبوالوا فهما وحدهما اللذان كانا من حداثة السن بحيث يمكن أن يتأثر نموهما العقلي بمؤثرات خارجية. والواقع أن النصف الثاني من القرن، على الرغم من أهمية كتابه، لم يكن خلاقًا بقدر ما كان النصف الأول. وكان النمط العام، بدلاً من الشخصية الفنية الخاصة، هو الذى يسود فى كل الأحوال، بل كان أكثر انتشارًا فى الفنون الجميلة منه فى الشعر والأدب. وفقدت الأعمال الفنية المنفردة استقلالها، واندمجت في المجموع الكلى لزخرفة داخلية، أو بيت، أو قصر، وكانت كلها مجرد أجزاء في عمل زخرفي ضخم. ومنذ عام ١٦٦١ أصبحت هناك نزعة استعمارية عقلية توازى النزعة الاستعمارية السياسية. فلم يفلت

---

(١) قارن فيما يتعلق بالجزء التالي:
Henry Lemmonier : L'Art franc. Au temps de Richelieu et Mazarin, 1893.
في مواضع متفرقة وخاصة ص٢٨ .

ميدان واحد في الحياة العامة من تدخل الدولة : إذ أن القانون، والإدارة، والتجارة، والدين والأدب، والفن — كل هذه كانت تنظم من الخارج. وبالنسبة إلى الفنون كان المشرعون هم لوبران Le Brun وبوالو، وكانت الأكاديميات هي المحاكم، والمحامون هم الملك وكولبير Colbert وفقد الفن والأدب صلتهما بالحياة الواقعية، وبتراث العصور الوسطى وعقلية الجماهير العريضة من الناس. وحرمت نزعة مطابقة الطبيعة لأن الرغبة كانت متجهة إلى أن يكشف الفن عن عالم مشيد بطريقة متعمدة ومحتفظ به قسرًا، بدلاً من أن يكشف عن الواقع ذاته. وأصبحت للشكل الأفضلية على المضمون، لأن القناع لا يرفع أبدًا عن أشياء معينة، كما قال رتس Retz [1]. وكان موليير هو الكاتب الوحيد الذى احتفظ بارتباطه بالشعر الشعبى للعصور الوسطى، بل أنه يتحدث بازدراء عن ذلك الذوق الشاحب للآثار القوطية، تلك المخلوقات الكريهة الشوهاء لعصور الجهالة[2].

وفقدت الأقاليم والمراكز المحلية للثقافة أهميتها ، وكان "البلاط والمدينة"، وهما فرساى وباريس، هما المسرح الذى تدور عليه الحياة العقلية الفرنسية بأسرها. وأدى ذلك كله إلى الإقلال التام من أهمية الفردية، والأسلوب الشخصى، وروح الابتكار والمبادرة. وحلت محل النزعة الذاتية، التي كانت لا تزال سائدة فى فترة الباروك الوسطى، وتقع فى الثلث الثانى من القرن تقريبًا، ثقافة موحدة التنظيم، مبنية على السلطة.

وكان التفكير الجمالى للنزعة الكلاسيكية، شأنه شأن كل أشكال الحياة والثقافة فى ذلك العصر، وعلى رأسها النظام الاقتصادى للمذهب التجارى mercantilism ، يسترشد بمبادىء الحكم المطلق — أى الأولوية المطلقة للنظرة السياسية فوق كل تعبير آخر عن الحياة الثقافية. وكانت السمة الخاصة للأشكال الاقتصادية والاجتماعية الجديدة هى الاتجاه المضاد للفردية، المستمد من فكرة الدولة المطلقة. كذلك فإن المذهب التجارى كان، على خلاف الشكل الأقدم عهدًا من

---

[1] Ibid., P. 38 .

[2] La Gloire de Val – de – Grâce, V, 85 – 6 .

اقتصاد الربح، مبنيًا على مركزية الدولة، لا على وحدات فردية، وهو يحاول إزالة المراكز الإقليمية للتبادل والتجارة، وإلغاء البلديات والطوائف – أى أنه يسعى إلى إحلال الاستقلال الذاتى للدولة محل الوحدات المنفصلة التى تحكم نفسها بنفسها. وكما أن أصحاب المذهب التجارى كانوا يحاولون القضاء على كل نزعة إلى التحرر والخصوصية فى الاقتصاد، فكذلك أراد ممثلو النزعة الكلاسيكية الرسمية أن يضعوا حدا لكل حرية فنية، ولكل محاولة من أجل تحقيق نوع من الذوق الشخصى، وكل اتجاه ذاتى فى اختيار الشكل والموضوع. فهم يريدون من الفن أن يسرى على نطاق شامل – أى أن يكون لغة شكلية، لا تنطوى على أى شىء اعتباطى، غير مألوف، خاص بها، وتتمشى مع المثل العليا للنزعة الكلاسيكية بوصفها الأسلوب المنتظم، الواضح، المعقول بمعنى الكلمة. ولم يكن لديهم أدنى فكرة عن مدى ضيق نطاق فكرة "الشمول" هذه، ومدى قلة ما يفكرون فيه عندما يتحدثون عن "كل شخص". فنزعة الشمول لديهم إنما هى تعبير عن التكاتف الذى يجمع أفراد الصفوة – أعنى الصفوة كما يكونها الحكم المطلق. ولا تكاد توجد قاعدة أو شرط واحد للتفكير الجمالى ذى النزعة الكلاسيكية لا ترتكز على أفكار هذا المذهب المطلق فى الحكم. فكانت الرغبة تتجه إلى أن يكون للفن طابع موحد، كالدولة، وإلى أن يؤدى إلى إحساس بالكمال الشكلى، كحركة طابور من الجند، وإلى أن يكون واضحًا دقيقًا، كأنه مرسوم ملكى، وأن تحكمه قواعد مطلقة، كحياة كل فرد فى الدولة. ولا ينبغى أن يترك الفنان حر التصرف أكثر مما يترك أى مواطن آخر، بل أن عليه أن يسترشد بالقانون واللوائح، حتى لا يضل فى بيداء خياله الشخصى.

إن جوهر النزعة الكلاسيكية هو التنظيم الدقيق، والتحدد، ومبدأ التركيز والتكامل. وليس هناك تعبير أوضح عن هذا المبدأ من تلك "الوحدات" الدرامية التى أصبح التسليم بها أمرا بلغ من الشيوع فى النزعة الكلاسيكية الفرنسية حدا لم يعد أحد معه يشك فيها بعد عام ١٦٦٠، بل أن أقصى ما كان يمكن أن يفعله المرء هو أن يأتى لها بصيغة مختلفة[1]. ففى حالة اليونانيين، كانت القيود المكانية والزمانية

[1] René Bray : La Formation de la doctrine Classique en France, 1927, P. 285.

للدراما عندهم ناتجة عن الظروف التكنيكية لمسرحهم، ومن هنا كان فى استطاعتهم معالجتها بأكبر قدر من المرونة تسمح به الإمكانات المسرحية الفعلية. أما بالنسبة إلى الفرنسيين، فإن نظرية الوحدات كانت بدورها موجهة ضد الأسلوب المسرف، غير الاقتصادى، فى التأليف، الذى كان شائعًا فى العصور الوسطى، والذى أدى إلى تراكم لا نهاية له لحلقات المسرحية ومشاهدها. ولم يكن الفرنسيون فى ذلك يقرون بدينهم للعصر الكلاسيكى القديم، بل كانوا فى الوقت ذاته يعلنون تخليهم الكامل عن "البربرية". وفى هذه الناحية بدورها كان الباروك يعنى القضاء النهائى على التراث الثقافى للعصور الوسطى. فهنا انتهى عهد العصور الوسطى بحق، بعد إخفاق آخر محاولة لاسترجاعها، قامت بها حركة المانرزم. وفقدت طبقة النبلاء الإقطاعيين كل أهمية لها فى الدولة بوصفها طبقة عسكرية، وتحولت المجتمعات المحلية السياسية إلى دول مطلقة، أى إلى دول قومية حديثة، وتفككت المسيحية الموحدة إلى كنائس وشيع، واستقلت الفلسفة عن الميتافيزيقا التى تخضع لتوجيه الدين، وولت وجهها شطر "النظام الطبيعى للعلوم"، وتغلب الفن على النزعة الموضوعية للعصور الوسطى، وأصبح تعبيرًا عن تجربة ذاتية. والواقع أن الطابع غير الطبيعى، القهرى، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان صيغة الافتعال، والذى يميز النزعة الكلاسيكية الحديثة من نظيرتيها فى العصر القديم وفى عصر النهضة، يرجع على وجه التحديد إلى أن السعى إلى ما هو نمطى، لا شخصى، ذى صحة شاملة، أصبح يتعين عليه الآن أن يشق طريقه ضد ذاتية الفنان. فجميع قوانين علم الجمال الكلاسيكى الحديث تذكر المرء ببنود قانون العقوبات، ولابد من هيئة مراقبة كاملة، هى الأكاديميات، من أجل ضمان مراعاة الجميع لها. ولقد كانت هذه الأكاديميات بالفعل أوضح تعبير عن القهر الذى تعرضت له الحياة الفنية فى فرنسا: إذ كان المطلوب منها أن تعمل على تركيز كل القوى التى يمكن الانتفاع منها، وكبت كل جهد فردى، والتمجيد التام لفكرة الدولة كما تتمثل فى شخص الملك. وكانت الحكومة ترغب فى فصم العلاقة الشخصية التى تربط الفنان بالجمهور، وجعله معتمدًا بصورة مباشرة على الدولة. أى أنها كانت تريد أن تضع حدًا للرعاية والحماية التى كان الفنانون يلقونها من أفراد معينين، وكذلك لجهود الفنانين

والكتاب من أجل تشجيع المصالح والأماني الخاصة لأمثال هؤلاء الأفراد. فليس عليهم من الآن فصاعدا إلا أن يخدموا الدولة[1]، وعلى الأكاديميات أن تعلمهم كيف يؤدون هذه المهمة الذليلة وكيف يلتزمونها.

وكانت "الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت" قد بدأت نشاطها عام ١٦٤٨، بوصفها جمعية حرة مؤلفة من أعضاء لهم جميعًا نفس الحقوق، ويقبلون بها دون تحديد للعدد، ولكنها تحولت إلى مؤسسة تابعة للدولة، لها إدارة بيرقراطية ومجلس إدارة تتسم تصرفاته بالتحكم والتسلط الشديد، وذلك بعد أن أصبحت تتلقى إعانة ملكية منذ عام ١٦٥٥، وعلى وجه أخص بعد عام ١٦٦٤، عندما أصبح كولبير "مشرفًا عامًا على المباني surintendant des bâtiments" — أي ما يشبه وزيرًا للفنون الجميلة، وأصبح لوبران "المصور الأول لجلالة الملك" والرئيس الدائم للأكاديمية. والواقع أن كولبير، الذى جعل الأكاديمية بهذه الطريقة معتمدة مباشرة على الملك، لم يكن يرى فى الفن شيئًا سوى أنه أداة فى يد حكومة الدولة، لها وظيفة خاصة هى إعلاء سمعة الملك عن طريق تكوين أسطورة جديدة للملكية من جهة، وعن طريق زيادة روعة البلاط بوصفه إطار السلطة الملكية من جهة أخرى. ولم يكن لدى الملك ولا كولبير فهم حقيقى للفن أو حب أصيل له. فلم يكن الملك يستطيع أن يتصور الفن إلا فى علاقته بشخصه هو. وقد قال ذات مرة، موجهًا الكلام إلى الأعضاء البارزين فى الأكاديمية : "إننى أضع بين أيديكم أثمن شيء فى الوجود — شهرتى". وقد جعل راسين مؤرخًا له، وكان يطلب من لوبران وفان مولان van Meulen اللذين كانا يصوران تاريخه وحروبه، أن يزورا ميدان معاركه، ويقتادهما بنفسه فى أرجاء المعسكر، ويشرح لهما التفاصيل الحربية الفنية، ويؤمن سلامتهما الشخصية. ولكن لم تكن لديه أدنى فكرة عن الأهمية الفنية لهذين التابعين المفضلين لديه. وعندما أبدى بوالو ذات مرة ملاحظة قال فيها أن موليير أعظم كاتب فى ذلك القرن، أجاب مندهشًا : "ولكنى لم أعلم ذلك على الإطلاق".

---

(1) E. Lavisse, Op. cit., VII, 2, P. 82.

كـان تحـت تصرف الأكاديمـية كـل المـزايا الـتى يمكـن أن يحـلم أى فنان باكتسـابها، وجمـيع أدوات القـوة الـتى يقصد بها إرهابه. فهى تقوم بالتعيينات فى المناصب المـتعلقة بهـا فـى الدولـة، وتـوزع الأعمـال العامة التى تطلب من الفنانين، وتمـنح الألقـاب، وكان لديها احتكار لتعليم الفن، وفى استطاعتها الإشراف على نمو الفـنان مـنذ بداية عهده بالفن حتى توظفه آخر الأمر، وكانت تمنح الجوائز - وعلى رأسـها جائـزة رومـا - والمعاشـات، وهى التى تمنح الأذن بإقامة المعارض والاشتراك فـى المسـابقات، وكـان الجمهور ينظر إلى ما تقدمه من آراء عن الفن باحترام خاص، بحيـث أن هـذه الآراء كانـت تضـمن مـنذ البداية مركزًا مميزًا للفنان الذى يستجيب لهـا. وقـد كرسـت أكاديمـية الفـنون الجمـيلة نفسـها، مـنذ تأسيسها، لتعليم الفن، ولكـنها لم تعـد تحـتكر هذا التعليم إلا بعد الإصلاح الذى أدخله عليها كولبير، ومنذ ذلـك الحين لم يعد يسمح لأى فنان خارج الأكاديمية بأن يقوم بأى تعليم عام، أو أن يجعـل تلامـيذه يـرسمون من الحياة الواقعية. وفى عام ١٦٦٦ أنشأ كولبير "أكاديمية رومـا"، وبعـد عشـر سـنوات ألحقهـا بأكاديمـية بـاريس بـأن جعـل لوبـران رئيسًـا لأكاديمـية رومـا بدورهـا، ومـنذ ذلك الحين أصبح الفنانون مجرد نواتج لنظام الدولة التعلـيمى، ولم يعـد فى استطاعتهم التخلص من تأثير لوبران. فهم خاضعون لإشرافه فـى الأكاديمـية، وعلـيهم أن يطـيعوا توجـيهاته فـى روما، فإذا ما اجتازوا الاختبار هـناك، كـان أعظم ما يمكنهم أن يأملوا فيه هو أن يكونوا عاملين فى الحكومة تحت رئاسـة لوبران.

وإلى جانب احتكار الدولة لتعليم الفن، كان تنظيمها لإنتاج الفن بدوره جزءا مـن الـنظام الـذى يضـمن سيادة مطلقة لأسلوب البلاط وقواعده. فقد جعل كولبير من الملـك راعـى الفـن الوحـيد الـذى لــه شـأن فـى البلاد، وابتعد بالأرستقراطية وطبقة المالـيين الكـبار عـن سـوق الفـن. وكان النشاط الملكى فى مجال التشييد فى فرساى، وفـى اللوفـر، وفـى الأنفالـيد، وفـى كنيسـة فـال دوجـراس Val - de - Grâce يسـتوعب كـل العمل الفنى المتوافر تقريبًا. وهكذا كان من المستحيل عندئذ، لأسباب تكنيكـية بحـتة، ظهور راعين للفن مثل ريشليو وفوكيه Fouquet . وفى عام ١٦٦٢ نظـم كولـبير صـناعة النسـجيات المـرسمة، المكتسـبة من أسـرة جوبلان Gobelin .

بنفس الطريقة التى جعل بها من الأكاديمية مركزا لتعليم الفن، وجعل من هذه الصناعة إطارًا لكل إنتاج فنى فى البلاد. وهكذا جمع فى صعيد واحد بين المعماريين ورسامى الزخارف والمصورين والنحاتين ونساجى القماش المرسوم وصانعى الدواليب ونساجى الحرير والأقمشة وصهارى البرونز والصياغ وصانعى الفخار ونافخى الزجاج. وقد تطور "مصنع جوبلان"، الذى كان لوبران يشرف عليه بدوره، إلى مؤسسة ضخمة، كانت تنتج فى ورشها كل الأعمال الفنية والزخرفية فى القصور والحدائق الملكية. كذلك كان الملك يطلب من هذه الورش صناعة الأعمال الفنية التى كان يقدمها هدايا للحكام الأجانب والشخصيات الهامة فى الخارج. وفى الوقت ذاته كان كل ما يخرج من المصنع الملكى يتسم بالذوق الرفيع وكمال الصنعة. ذلك لأن الجمع بين تراث الصنعة الحرفية للعصر الوسيط المتأخر، وما تم تعلمه من الإيطاليين، أدى إلى بلوغ مستوى فى الفنون الزخرفية لم يصل إليه أى عصر آخر، وحقق أعمالاً كانت تتسم كلها بمستوى رفيع متجانس من حيث القيمة، حتى لو كانت تفتقر إلى الامتياز الفردى. ومن المؤكد أن أعمال التصوير والنحت قد اكتسبت بدورها طابعا صناعيًا فى ذلك العهد. وأخذ المصورون والنحاتون ينتجون مجموعات، ويكررون وينوعون نماذج ثابتة، ويعالجون الإطار الزخرفى بنفس العناية التى يعالجون بها الأعمال الفنية ذاتها – هذا إذا كانوا قد أحسوا بوجود حد فاصل بين العمل الفنى والإطار على الإطلاق. فالطريقة الآلية، الشبيهة بطريقة المصانع، فى الإنتاج، أدت إلى نمطية الأعمال الناتجة فى الفنون التطبيقية والجميلة معًا[1]. وأتاح أسلوب الصناعة الجديد كشف قيم جمالية فى السلعة النمطية، والإقلال من قيمة التفرد، والقالب الفردى الذى لا يتكرر. ولكن عدم قدرة هذا الاتجاه على متابعة التطور التكنيكى، وعودة العصور التالية إلى مفهوم الفن السائد فى عصر النهضة المتقدم حين أبدت تقديرها للفردية، يدل على أن الطابع اللاشخصى "لأسلوب لويس الرابع عشر" لم يكن يتوقف فقط على الشروط التكنيكية للإنتاج – أى على أسلوب الصناعة الإنتاجية – بل كانت هناك عوامل أخرى لها تأثيرها. ولا ننسى أن

(1) Cf. Hans Rose : Spaetbarock, 1922, P. 11 .

الإنـتاج الآلى كـان أقـدم مـن الفلسفة ذات النزعة الآلية فى القرن السابع عشر، ومن الفلسفة الفنية اللاشخصية المرتبطة بها[1].

وكـان كـل شـيء تنـتجه مصـانع "جوبـلان" يتم تحت إشراف شخصى من لوبـران. فهـو ذاتـه قـد رسـم كـثيرًا من التصميمات ، وأعدت تصميمات أخرى وفقًا لتعليماته، ونفـذت تحـت إشرافه المباشر. وهنا اتخذ "فن فرساى" شكله، وكان فى أساسـه مـن ابـتداع لوبـران. والواقـع أن كولـبير كـان يعلم حق العلم طبيعة الشخص الـذى أولاه ثقـته: فقـد كـان لوبران يوجه المؤسسات التى يشرف عليها وفقًا لمبادىء قطعـية وشمولـية تتمشـى تمامًـا مـع روح سيده. وكان هو ذاته متزمتًا، محبًا للسلطة المطلقـة، وكـان فـى الوقـت ذاته شخصًا ذا خبرة هائلة، يعتمد عليه فى كل المسائل التكنيكـية فى الفن. وظل لوبران دكتاتورا للفن فى فرنسا طوال عشرين عاما، وأصبح بهـذه الصـفة هـو الأصـل الفعـلى "للـنزعة الأكاديمـية" التى يدين لها الفن الفرنسى بشـهرته العالمـية. وكـان كولـبير ولوبـران شخصـيتين ميالتين إلى التفكير النظرى، لا ترغـبان فـى أن تطـاع الـنظريات فحسـب، بل يودان أيضًا أن تعرض هذه النظريات بطـريقة صـريحة لا لـبس فـيها ولا غمـوض. وفـى عـام ١٦٦٤ بدأت "المحاضرات" الشـهيرة تلقى فى الأكاديمية، واستمرت عشر سنوات. وكانت محاضرات الأكاديمية هـذه تـبدا دائمًـا بتحلـيل لصـورة أو قطعـة مـن النحت، ويلخص المحاضر رأيه فى العمـل المعـروض فـى قضـية قطعـية جازمـة. وتـلى ذلـك مناقشة، كان المقصود منها التوصـل إلى صـياغة لقـاعدة عامة التطبيق. وفى أحيان كثيرة لم يكن يتم التوصل إلى هـذه القـاعدة إلا بـأخذ الأصـوات أو بقـرار حكم. وكان كولبير يريد "تسجيل" نتائج هـذه المحاضـرات والمناقشـات، الـتى كان يسميها "قواعد إيجابية"، وكأنها قرارات لجـنة، لكـى يـتوافر عـلى هذا النحو رصيد دائم من المبادىء الجمالية الموثوق منها، ويـرجع إلـيها دائمًـا كـلما دعـت الحاجة. وبالفعل تكونت لائحة من القيم الفنية لم يحـدث من قبل أبدًا أن صيغت بمثل هذا الوضوح ، والدقة، والطابع المطلق. أما فى

---

[1] Cf. Henryk Grossman : "Mechanistische Philosophie und Manufaktur", Zeitschr. f. Sozialforschung, 1935, IV, 2.

وهذا الرأى ورد فى مواضع متفرقة من الكتاب المذكور، ولاسيما ص١٩١ – ٢.

إيطاليا فإن النظرية الأكاديمية احتفظت بقدر من التحرر فى نظرتها إلى الأمور، فلم تكن أبدًا تتصف بالتزمت الذى كانت تتسم به نظيرتها فى فرنسا. وقد فسر البعض هذا الاختلاف على أساس أن علم الجمال كان فى إيطاليا حصيلة الممارسة الفنية القومية التى كانت على وجه العموم متجانسة، على حين أنها وفدت إلى فرنسا مع الفن الإيطالى بصفتها شيئًا مستوردًا، موجهًا إلى الطبقات العليا، فكانت النتيجة أن وجدت نفسها منذ البداية تعارض تراث البلاد الفنى الشعبى والمستمد من العصور الوسطى[1]. ولكنها حتى فى فرنسا كانت أكثر تحررًا حول منتصف القرن مما أصبحت عليه فيما بعد. ذلك لأن فيليبيان Félibien ، صديق بوسان ومؤلف كتاب "أحاديث عن حياة أشهر المصورين وأعمالهم" (١٦٦٦) كان لا يزال يعترف بأهمية فنانين مثل روبنز ورمبرانت، ولا يزال يؤكد أنه لا يوجد شىء فى الطبيعة لا يتصف بالجمال ولا يمكن أن يتخذ شكلاً فنيًا، ولا يزال يهاجم المحاكاة الذليلة لكبار الفنانين. على أن كتابه هذا نفسه كان يحتوى على أهم عناصر علم الجمال الأكاديمى – وعلى رأسها الرأى القائل بتصحيح الفن للطبيعة، وأسبقية الرسم على اللون[2]. ولكن النظرية الكلاسيكية الحقيقية لم توضع إلا فى الستينات، على يد لوبران وأتباعه. فعندئذ وضع لأول مرة قانون الجمال، بنماذجه المستمدة من العصر الكلاسيكى القديم، ومن رافاييل، وكبار فنانى بولونيا، وبوسان، الذين كانوا جميعًا فوق مستوى النقد، ومنذ ذلك الحين أصبح الاحترام غير المشروط لشهرة الملك وسمعة البلاط أمرًا له أهميته القصوى فى تصوير الموضوعات التاريخية وموضوعات الكتاب المقدس. ومع ذلك فسرعان ما ظهرت المعارضة لهذه النظرية الأكاديمية ولممارسة الفن المناظرة لها، وذلك على الرغم من كل المكافآت التى كانت تمنح نظير مراعاة القاعدة الأكاديمية. وحتى فى عصر لوبران نشأ نوع من التوتر بين الفن الرسمى، الذى هو نتاج برنامج ثقافى حذر، والنشاط الفنى التلقائى داخل الأوساط الأكاديمية وخارجها. ولم يكن هناك بالفعل، إلى جانب لوبران ذاته، أى فنان له أسلوب

---

(1) A. Dresdner, op. cit., PP. 104 – 5.

(2) André Fontaine : Les Doctrines d'art en France, 1909, P. 56.

محـافظ بصـورة مطلقة، أما منذ عام ١٦٨٠ ، فإن الذوق العام فى الفن كان قد تحول صراحة ضد الأوامر المطلقة التى فرضها لوبران.

والواقـع أن الـتوتر بـين نظـرة الأوساط الرسمية، سواء فى البلاط والكنيسة، وبـين ذوق الفـنانين ومحبى الفن، الذين لم يكونوا على وجه العموم يهتمون بما تفكر فـيه هـذه الأوسـاط، لم يكن قاصرًا على الحياة الفنية فى فرنسا، بل أنه صفة مميزة لعصـر الـباروك بأسـره. وكل ما فى الأمر أن التعارض الذى تجلى من قبل فى موقف مخـتلف قطاعـات الجمهـور مع فـنان مثل كارافاجو، مثلاً، وضده، قد ازداد شدة. فحـتى فـى العهـود السـابقة، كـان مـن الممكن ألا يجد فنان موهوب، أو اتجاه فنى معـين، قـبولاً لـدى أحد السادة الذين يرعون الفن فى الأوساط الكنسية أو الدنيوية، ومع ذلـك فـلم يكـن مـن الممكـن، قـبل عصر الباروك، إيجاد تمييز أساسى بين فن رسمـى وفـن يجـد قـبولاً لـدى الجمهـور العـام. أمـا الآن فقد أصبح على الاتجاهات التقدمـية، لأول مـرة، أن تناضـل، لا ضـد بـطء عملـية التطور الطبيعى فحسب، بل أيضًـا ضـد التقاليد التى كانت تؤيدها السلطة ذات القوة المطلقة للدولة والكنيسة. ولم يكـن الفـن، قـبل عصـر الـباروك، يعـرف ذلـك الصـراع الـذى هو سمة مميزة للعصر الحديـث، والـذى أصـبح مألوفًـا تمامـا لـنا الـيوم، وأعـنى بـه الصـراع بين العوامل المحافظـة والعوامـل التقدمـية فـى الحـياة الفنـية، وهـو الصـراع الـذى لم ينجم عن اخـتلاف فـى الـذوق فحسـب، بـل كـان يشـن أساسًا بوصفه صراعا من أجل القوة، توجد فيه كل الفرص والامتيازات فى جانب المحافظين، وكل الأضرار والأخطار فى جانـب التقدمـيين. وبطبـيعة الحـال فإنه، حتى فى العصور السابقة، كان يوجد إلى جانـب مـن يفهمـون الفن، أولئك الذين لا يفهمونه ولا يهتمون به، غير أن الفريقين ظهـرا ضـمن الجمهـور الفـنى ذاتـه، فكـان أحدهما معاديا للتقدم والتجديد، والآخر مـتحررًا مهـتمًا بالـتطورات الجديـدة مـنذ الـبداية. والواقـع أن الـتعارض بـين هذين الفـريقين، أى بـين الفن الأكاديمى الرسمى والفن المتحرر غير الرسمى، والصراع بين الـنظرية الجمالـية المجـردة، الـتى تحـدد معالمهـا عـلى صورة برنامج مفصل، وبين الـنظرية الجمالية الدينامية التى تنمو مرتبطة بالممارسة اليومية، هذا التعارض يضفى عـلى عصـر الـباروك والعصـر التالى لـه طابعه الحديث المتميز. أما النزاع بين الاتجاه

الكلاسيكى الخطى والاتجاه الحسى التصويرى، الذى انتهى آخر الأمر بانتصار التلوينيين على لوبران ومؤيديه، فكان مجرد مظهر لهذا التوتر العام. فالاختيار بين الرسم والتلوين كان أكثر من مسألة تكنيكية، إذ أن اختيار التلوين يعنى الوقوف ضد روح الحكم المطلق، والسلطة الجامدة، وتوجيه جميع نواحى الحياة فى اتجاه عقلانى صارم — فهو مظهر لنزعة حسية جديدة، وهو قد أدى آخر الأمر إلى ظواهر مثل "فاتو Watteau"(*) و"شاردان Chardin"(**).

وعملت المعارضة التى ظهرت فى السبعينات ضد النزعة الأكاديمية عند لوبران، على تمهيد الطريق لتطور جديد فى الفن فى أكثر من جانب واحد[1]. فقد بدأت تتكون عندئذ لأول مرة حلقة من الأشخاص المهتمين بالفن، لا تتألف فقط من المتخصصين — أى الفنانين والراعين وجامعى الأعمال الفنية — بل أيضًا من أشخاص عاديين غير متخصصين، يفترض فيهم أنهم يعبرون عن رأى خاص بهم فى الأعمال الفنية. فقبل ذلك كانت الأكاديمية هى وحدها التى تمنح حق التعبير عن رأى فى المسائل الفنية، ولم تكن تمنح هذا الحق إلا للمحترفين. أما الآن فقد أصبحت سلطتها فى هذا الصدد موضوعًا للمنازعة والاعتراض. وقام روجيه دى بيل Roger de Piles ، المفكر النظرى فى الفن، الذى ينتمى إلى الجيل التالى لفيليبيان، متصديًا للدفاع عن حقوق الجمهور غير المتخصص، مؤكدًا أن الذوق البسيط غير المتحيز له بدوره الحق فى الإدلاء برأيه، وأن الشعور العادى والعين الطبيعية النزيهة قد تكون أصدق من القواعد واللوائح والرأى المتخصص. ومن الأسباب التى قد تعلل أول انتصار للجمهور غير المتخصص، إن المبالغ التى كان لويس الرابع عشر يأمر بدفعها للفنانين أخذت تتضاءل بالتدريج قرب نهاية حكمه، وأن الأكاديمية أخذت تجد نفسها مضطرة إلى الإهابة بالجمهور الأوسع لكى تعوض

(*) جان أنطوان فاتو (١٦٨٤ – ١٧٢١)، من أشهر المصورين الفرنسيين، ومن رواد دراسة الطبيعة، واستبق الانطباعين بقدرته الفذة على معالجة الألوان. (المترجم)

(**) جان بابتست سيميون شاردان (١٦٩٩ – ١٧٧٩)، مصور فرنسى اشتهر بلوحاته التى تصور مناظر الحياة الريفية، وكان فى مقدرته على التكوين والتلوين يضارع كبار الفنانين الهولنديين والفلمنكيين فى عصره. (المترجم)

(1) A. Dresdner, op. cit., P. 121 ff.

ما فقدته من إعانتها الحكومية[1]. ومع ذلك فإن القرن التالى هو وحده الذى استخلص النتيجة المنطقية من مقدمات "دى بيل"، فكان دى بوس Du Bos (***) أول من أكد الفكرة القائلة أن الهدف من الفن ليس أن "يعلم"، وإنما أن "يحرك أو يؤثر"، وأن الموقف الصحيح الوحيد الذى ينبغي أن نتخذه إزاءه ليس موقف التفكير بل موقف "الشعور". ولم يجرؤ أحد، إلا بعد بداية القرن الثامن عشر، على تأكيد أسبقية الإنسان العادى على الشخص المتخصص والقول بأن مشاعر الناس الذين يتعاملون على الدوام مع شيء واحد، لابد أن تفقد حدتها، على حين أن مشاعر الهاوى وغير المتخصص تظل طبيعية ناضرة.

على أن تركيب جمهور الفن لم يتغير ما بين عشية وضحاها. ذلك لأن التذوق البسيط، غير الاحترافى للأعمال الفنية، بل مجرد الاهتمام بها، كان يتوقف على شروط تعليمية معينة لم تكن تتوافر إلا لعدد قليل نسبيًا من الناس فى فرنسا فى القرن السابع عشر. ولكن جمهور الفن كان يزداد حجمه يومًا بعد يوم، ويضم عناصر من السكان تزداد تباينًا، حتى أصبح فى نهاية القرن يكون جماعة اجتماعية لم يكن لها تجانس جمهور البلاط فى عصر لوبران أو سلاسة قياده، وإن لم يكن ذلك يعنى أن جمهور الفن الكلاسيكى كان متجانسًا على نحو مطلق أو كان مقتصرًا على أوساط البلاط. فالأمر المؤكد هو أن الإصرار على التمسك بالماضى الغابر، والطابع النمطى اللاشخصى، والتمسك المتحجر بالتقاليد فى ذلك الفن، كانت كلها سمات تتمشى مع النظرة الأرستقراطية إلى الحياة — إذ أن الطبقة التى ترتكز امتيازاتها على الأصل القديم، وعلى الدم والحسب بوجه عام، ترى الماضى أعظم أهمية من الحاضر، والجماعة أهم من الفرد، والاعتدال وضبط النفس أفضل من الانقياد للمزاج والشعور الشخصى. ومع ذلك فإن عقلانية الفن الكلاسيكى كانت تعبر عن فلسفة الطبقة الوسطى بقدر ما تعبر عن فلسفة طبقة النبلاء. بل أن هذه العقلانية كانت فى واقع

---

[1] E. Lavisse, Op. cit., VIII, 1, 1908, P. 422.

(***) جان باتست دى بوس (١٦٧٠ - ١٧٤٢) مؤرخ وعالم أثرى فرنسى، مؤلف كتاب "خواطر نقدية فى الشعر والتصوير.

"Refléxions critiques sur la Poésie et la Pemture". (المترجم)

الأمر متغلغلة في طريقة التفكير البورجوازية إلى حد أعمق من تغلغلها في طريقة تفكير طبقة النبلاء، التي اقتصرت على اقتباس المفهوم العقلاني للحياة من البورجوازية. وعلى أية حال فإن البورجوازي الكفء، المستهدف للربح، كان قد بدأ ينظم حياته على أسس عقلانية قبل الأرستقراطي الذي لا يهتم إلا بامتيازاته. واستطاع جمهور الطبقة الوسطى أن يستمتع بوضوح الفن الكلاسيكي وبسلطته ودقته قبل أن تستطيع ذلك طبقة النبلاء، لأن هذه الأخيرة كانت خاضعة لتأثير ذوق الأسبانيين الرومانسكي الصارخ، القائم على المبالغة الهوائية المتقلبة، في الوقت الذي كانت فيه الطبقة الوسطى قد أظهرت بالفعل حماسة لوضوح فن "بوسان" وانتظامه. وعلى أية حال فإن أفراد الطبقة البورجوازية، من موظفين وتجار وماليين، هم الذين كانوا يشترون معظم أعمال هذا الفنان، وهي الأعمال التي ظهرت كلها تقريبًا في عهد ريشليو ومازاران[1]. ومن المعروف أن بوسان لم يكن يقبل أية طلبات لرسم صور ضخمة مخصصة للزينة، بل ظل طوال حياته مقتصرًا على الحجوم الأصغر، وعلى الأسلوب الأقل ادعاء. كذلك فإنه لم يكن يقبل طلبات من الكنيسة إلا نادرًا، ولم يكن يشعر بوجود أي نوع من الارتباط بين الأسلوب الكلاسيكي والأغراض الشعائرية الخالصة للفن[2].

وأخذ البلاط يتحول تدريجًا من الباروك الحسي إلى الباروك الكلاسيكي، مثلما أخذت الأرستقراطية تأخذ بأسلوب الطبقة الوسطى العقلاني في الاقتصاد، على الرغم من نفورها من كل ما له صلة بالأرقام. وكانت العقلانية والكلاسيكية معًا متمشيتين مع الاتجاه التقدمي للتطور، ومن هنا فإن جميع طبقات المجتمع قد قبلتهما عاجلاً أو آجلاً. وحين أخذت أوساط البلاط بالأسلوب الكلاسيكي، فإنها كانت بذلك تأخذ باتجاه كان في الأصل منتميًا إلى الطبقة الوسطى، غير أنها حولت بساطته إلى وقار، واستخدامه الاقتصادي للموارد إلى تحفظ وضبط للنفس، ووضوحه وانتظامه إلى موقف صارم لا يعرف التسامح. وبطبيعة الحال فإن المستويات

(1) Joseph Aynard : La Boureoisie française, 1934, P. 255.

(2) Werner Weisbach : Franzoesische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, 1932, P. 140.

العليا من الطبقة الوسطى هي وحدها التي كانت تستمتع بالفن الكلاسيكي، بل إن هذه المستويات لم تكن شغوفة به وحده. صحيح أن التنظيم العقلاني في المذهب الكلاسيكي كان متمشيًا مع طريقتها الموضوعية في التفكير، ولكن نظرتها العملية الواقعية إلى الحياة جعلتها أكثر استجابة للانطباعات المطابقة للطبيعة. فعلى الرغم من عقلانية بوسان، فإن لوى لونان Louis Le Nain، الذي كان فنه يأخذ بمذهب مطابقة الطبيعة، كان هو مصور الطبقة الوسطى بالمعنى الصحيح[1]. ومع ذلك فإن نزعة مطابقة الطبيعة لم تظل وقفًا على الطبقة الوسطى. فقد أصبحت كالعقلانية، سلاحًا عقليًا لا تستغنى عنه أية طبقة من طبقات المجتمع في صراعها من أجل الحياة. ذلك لأن القدرة على الاستبصار النفسي، والمعرفة العميقة للناس، كانت شرطًا ضروريًا للنجاح، لا في ميدان الأعمال الاقتصادية فحسب، بل في البلاط وفي الصالونات أيضًا. وعلى الرغم من أن ظهور الطبقة الوسطى وبدايات الرأسمالية الحديثة كان هو الذي أعطى القوة الدافعة الأولى لتكوين تلك المعرفة بالإنسان، التي بدأ بها تاريخ علم النفس الحديث، فإن الأصل الحقيقي لفن التشريح النفسي كما نعرفه اليوم يرجع إلى حياة البلاط والصالونات في القرن السابع عشر. ذلك لأن المعرفة النفسية لعصر النهضة، التي كان أساسها في البداية علميًا بحتًا، قد اكتسبت طابعًا عمليًا أخلاقيًا في كتابات السير الذاتية عند تشلليني Cellini وكاردانو، ومونتي، وقبل هذه جميعًا، في الأوصاف والتحليلات التاريخية لماكيافيلي. فالمعرفة النفسية القائمة على كشف المستور وفضحه عند ميكافيلي تنطوي من حيث المبدأ على كل الكتابات النفسية التالية، وفكرته عن الأنانية والنفاق كانت بالنسبة إلى ذلك القرن بأسره مفتاحًا لفهم الدوافع الخفية للأفعال والانفعالات البشرية. وبطبيعة الحال فإن الطريقة المكيافيلية كان لابد لها أن تمر بتطور طويل في البلاط وفي صالونات باريس قبل أن يتسنى لها أن تصبح أداة يستخدمها مفكر مثل لاروشفوكو. والواقع أن الملاحظات والصيغ التي تضمنها كتابه "الحكم" Maximes لا يمكن تصورها بدون الفنون والثقافة الاجتماعية لهذا البلاط وتلك الصالونات. فالملاحظات المتبادلة لأفراد هذه الأوساط في اتصالاتهم اليومية، والروح

---

(1) H. Lemonnier, op. cit., P. 104 – W. Weisbach : Franz. Mal., P. 95 .

النقدية التى كان كل فرد ينميها على حساب الآخر، وعبادة "الكلمات الجيدة" bon mots و"الإفحام اللفظى" médisance ، التى كانت مسلاة يقضون بها أوقات فراغهم. والمنافسة العقلية التى اشتدت بينهم، ومحاولتهم التعبير عن الفكرة بأغرب الطرق وأذكاها وأشدها حدة، والتحليل الذاتى لمجتمع أصبح مشكلة فى نظر نفسه، وطريقة التفكير الانعكاسى الدائم، وتحليل المشاعر والانفعالات، الذى يمضى فيه المفكرون كأنه نوع من الألعاب الجماعية – كل هذه العوامل تشكل الخلفية التى بنيت عليها الأسئلة والإجابات المعروفة المميزة عند لاروشفوكو. ففى هذا الوسط لم يجد أول إيحاء بأفكاره فحسب، بل أنه كان أول مجال يتعين على هذه الأفكار أن تثبت فعاليتها فيه.

ولقد كان تشاؤم طبقة النبلاء التى خابت آمالها، وحرمت من مضمون حياتها ذاته، من أهم مصادر هذه المعرفة النفسية الجديدة إلى جانب خبرة الحياة فى البلاط والثقافة الاجتماعية للصالونات. ففى موضع ما من كتابات المدام دى سفينيي تقول أنها كانت فى كثير من الأحيان تدخل فى محادثات مع مدام دى لافاييت ولاروشفوكو، وبلغت هذه المحادثات من الحزن حدا جعلهم يعتقدون بأن خير سبيل أمامهم هو أن يدفنوا أنفسهم. فلقد كان الثلاثة ينتمون إلى تلك الأرستقراطية المنهكة التى ظلت، بعد إرغامها على الانسحاب من ميدان الحياة الإيجابية، متمسكة بتحيزاتها الاجتماعية على الرغم من إخفاقها. فهم، مثل رتس Retz وسان سيمون، كانوا هواة أرستقراطيين، تعد المرتبة الاجتماعية، والتعبير المباشر عن الطبقة والمكانة، أكثر حقيقة فى نظرهم بكثير مما هى فى نظر كتاب الطبقة الوسطى، الذين يشعرون بفرديتهم شعورا طاغيا. والواقع أن الصورة التى رسموها للإنسان لم تكن صورة جذابة، ومع ذلك فمن الصحيح، كما قال البعض أن الفرد، منظور إليه بعيونهم، لم يعد ينطوى على أى شىء مخيف أو فظيع، فهو لم يعد "سرًا مرعبًا"، أو "وحشيًا لا يفهم" monster incomprehensible ، كما كان عند باسكال، بل عند كوربى ذاته، وإنما هو قد "بلغ، بعد تجريده من جميع

الصفات غير المألوفة، حجمًا متوسطًا، ميسورًا، يسهل التعامل معه"[1]. وهنا لا يعود يذكر شيء عن خطاياه، وعن عصيانه للأوامر الإلهية، وتعديه على ذاته، وعلى جاره بوصفه أخًا له، ودمًا من دمه، بل أن جميع الدوافع الروحية وصفات الشخصية، وكل الفضائل والرذائل، لم تعد تقاس الآن إلا بمعيار تقبل المجتمع لها.

كانت الصالونات قد بلغت أوج ازدهارها فى النصف الأول من القرن، فى وقت لم يكن فيه البلاط قد أصبح بعد المركز الثقافى للبلاد، وكان الهدف هو خلق جمهور حقيقى للفن، ومنبر للحكم السليم، يفترض فيه أن يصدر حكمًا على مستوى الأعمال الفنية فى حالة عدم وجود نقاد محترفين. وعلى هذا النحو أصبحت الصالونات أكاديميات صغيرة غير رسمية، تكتسب فيها الشهرة الأدبية، وتخلق فيها الأذواق الأدبية. ونظرًا إلى أن اتصالهم بالعالم الخارجى كان أكثر تحررًا، وإلى أن حريتها الداخلية كانت أعظم، فقد كان المقصود منها إيجاد علاقة مباشرة بين منتجى الفن ومستهلكيه، على نحو لم يتحقق أبدًا فى البلاط وفى الأكاديميات الحقيقية فيما بعد. والحق أن الأهمية التعليمية والثقافية للصالونات كانت هائلة، ولكن الإنتاج الأدبى الذى يرجع الفضل المباشر فيه إليها لم يكن عظيم الأهمية. فلم تنبثق موهبة عظيمة واحدة حتى من أول هذه الصالونات وأهمها، وهو "أوتيل دى رامبوييه Hôtel de Rambouillet"[2]. وكان كتابُ "إكليل جوليا" Guirlande de Julie الذى جمع لإحدى بنات المركيزة (دى رامبوييه)، والذى هو أنموذج لجميع كتب المقتطفات الموجهة إلى الفتيات الصغيرات، هو أصدق المؤلفات الأدبية تمثيلاً لهذا الوسط. بل أن الأسلوب المنمق Precious لا يمكن أن يوصف بأنه نتاج للصالونات إلا بمعنى محدود. فهو فى واقع الأمر لا يعدو أن يكون تحويرًا فرنسيًا للمارينية والجونجورية والتأنقية euphuism وجميع فنون الإيهام التى اشتهرت بها حركة المانرزم. وما هو إلا طريقة التعبير والاتصال التى تصلح لأناس يتقابلون كثيرًا ويخلقون مصطلحاتهم وتعبيراتهم الخاصة – أعنى أنه لغة سرية يفهمون أبسط

(1) **Karl Vossler : Frankreichs Kultur im Spiegel Seiner Sprachentwicklung, 1921, P. 366 .**
(2) **Bédier – Hazard : Hist. De la litt. Franc., I, 1923, P. 232.**

إيحاءاتها وإيماءاتها، أما بالنسبة إلى الآخرين فهى تظل غير مستساغة، بل غير مفهومة، على حين أن العمل المفضل لدى المتخصصين فيها هو زيادة غرابتها وغموضها. ولسنا فى حاجة إلى الرجوع إلى مدرسة الإسكندرية القديمة لكى نجد سوابق لهذه اللغة الغامضة، بل يكفى أن نشير إلى أن "الوزن الغامض" عند التروبادور كان شبيهًا بهذه اللغة المصطنعة المرتبطة بفئة معينة، من حيث أنه كان قبل كل شىء وسيلة لتجنب التسوية الاجتماعية، وكان يبحث دائمًا عن ألفاظ وصيغ صعبة غير عادية وغير طبيعية لتكون علامات على التميز الاجتماعى. ولكن البعض أكد عن حق أن صفة التنميق Preciosity هذه ليست مجرد نزوة عابرة لجماعة صغيرة، إذ لم يكن الحديث بالأسلوب المنمق قاصرًا على بضع عشرات من السيدات المثقفات المتحذلقات، وبضعة شعراء غير موهوبين أو متوسطى المواهب، بل أن الصفوة الفرنسية المثقفة بأسرها كانت فى القرن السابع عشر تأخذ بأسلوب التنميق بدرجات متفاوتة — حتى كرونى الصارم وموليير المنتمى إلى الطبقة الوسطى. ولم يكن الأبطال والبطلات على المسرح ينسون تربيتهم المهذبة، حتى وهم فى قمة الانفعال، فكانوا يخاطبون بعضهم بعضًا بكلمة "يا سيدى" و"يا سيدتى"، وظلوا مؤدبين ذوى شهامة فى جميع الظروف. ولكن هذه الشهامة لم تكن إلا حالة شكلية يستحيل أن نستخلص منها شيئًا عن مدى إخلاص مشاعرهم — فهى، ككل شكل وكل لغة، كانت تستخدم ألفاظًا واحدة للتعبير عن المشاعر الأصيلة والمشاعر الزائفة[1].

وقد أسهمت الصالونات أيضًا فى توسيع نطاق جمهور الفن، بأن قربت فى أوساطها بين العارفين وبين أناس يهتمون بالفن، وينتمون إلى طبقات اجتماعية شديدة الاختلاف. ففيها كان أفراد طبقة النبلاء الوراثية، الذين كانوا بالطبع يكونون أغلبية، يقابلون ممثلى طبقة النبلاء الرسمية، وطبقة البورجوازية — ولاسيما رجال الأموال — الذين كان لهم من قبل دور فى عالم الفن والأدب[2]. وكانت طبقة النبلاء

---

(1) Victor Klemperer : "Zur franzoesischen Klassik," Oskar Walzel – Festschrift, 1924, P. 129.

(2) Roger Picard : Les Salons littéaires et la société française, 1943, P. 32 .

لا تزال تزود البلاد بضباط الجيش، وحكام الأقاليم، والدبلوماسيين، وموظفى البلاط، وكبار الشخصيات الكنسية، على حين أن البورجوازية كانت تشغل المناصب الهامة فى المحاكم والخزانة، بل إنها بدأت أيضًا تنافس طبقة النبلاء فى ميدان الحياة الثقافية. ولنلاحظ أن رجال الأعمال فى فرنسا لم يتمتعوا أبدًا بالاحترام الذى كانوا يتمتعون به فى إيطاليا وإنجلترا وألمانيا، ولم يكن فى استطاعتهم اكتساب مكانة اجتماعية أرفع إلا عن طريق المزيد من الثقافة واتباع أسلوب أرقى فى الحياة. ومن هنا فإن أبناءهم لم يكونوا فى أى بلد آخر أحرص مما كانوا فى فرنسا على التخلى عن حياة الأعمال الاقتصادية والتحول إلى أعيان مثقفين. كذلك فإن جزءا كبيرًا من الكتاب الفرنسيين، الذين كان معظمهم فى عصر النهضة ينتمى إلى طبقة النبلاء، أصبح فى القرن السابع عشر ينتمى إلى الطبقة الوسطى. فإلى جانب المجموعة القليلة نسبيًا من الأرستقراطيين وقادة الكنيسة، الذين كانوا عندئذ يقومون بدور الأدب الفرنسى – كالدوق دى لارشفوكو، والمركيزة دى سيفيينى، والكاردينال رتس – كان راسين وموليير ولافونتين وبوالو (هذا إذا اقتصرنا فقط على أهم الأسماء) أفرادا عاديين فى طبقة البورجوازية، وكتابًا محترفين. ولقد كان المركز الاجتماعى لموليير، وعلاقته بمختلف طبقات المجتمع، ذا دلالة خاصة على الأوضاع السائدة فى ذلك العصر. فهو بورجوازى كامل بحكم أصله وموقفه العقلى وطبيعة فنه. وهو يدين لاحتكاكه بالجماهير العريضة من الناس بأول نجاح أحرزه، وبفهمه لمتطلبات المسرح. وقد ظل طيلة حياته يتخذ موقف النقد، بل موقف الازدراء العامى فى كثير من الأحيان، فيدرك بنفس القدر من التعمق العناصر المضحكة السوقية فى طبيعة الفلاح الماكر، والتاجر الوضيع، والبورجوازى المغرور، والإقطاعى الصارم، والكونت الغبى، ويصور ذلك كله بنفس القدر من الصراحة. ولكنه كان حريصًا على ألا يهاجم النظام الملكى، وسلطة الكنيسة، وامتيازات النبلاء، وفكرة التدرج فى المراتب الاجتماعية، أو حتى على عدم مهاجمة دوق أو مركيز واحد، فإذا لم يكن من الصعب التمييز بين المحافظ والثورى فى ميدان الفن، فإن المرء قد يميل تبعًا لذلك إلى القول بأن موليير كان كاتبًا لم يتنكر أبدأ لأصله الاجتماعى، ولكنه كان أساسًا كاتبًا محافظًا أصبح، لأسباب

انـتهازية، مدافعًا عـن الـنظام الاجـتماعي السائد. وعلى أية حال فإن من المستحيل قطعًـا إدراك مولـيير فـي نفـس الفئة التي ينتمي إليها أرسطوفان، وإن كان في نواح معيـنة أكثر عبودية منه. وإنما الأصح أن يعد واحدا من الكتاب الذين أصبحوا، على الـرغم مـن نزعـتهم الذاتية المحافظة، روادا للتقدم لأنهم عملوا على إماطة اللثام عن الواقـع الاجـتماعي، أو عـن جزء من هذا الواقع على الأقل. ولو أخذنا بوجهة النظر هـذه، فمن المؤكد أن شخصية الفيجارو للكاتب بومارشيه لن تعود أول مبشر بالثورة، وإنما هو مجرد خليفة لخدم موليير ووصيفاته(*).

(*) إشارة إلى التلميحات الثورية والانتقادات الاجتماعية القاسية التي ترد في كثير من الأحيان على لسان الخدم والوصيفات في أدب موليير.

الفصل العاشر
الباروك عند
البرجوازية البروتستانتية

أدى الحكم الأسباني في إقليم الفلاندر، وقبول الطبقات العليا له، إلى أوضاع مشابهة إلى حد بعيد للأوضاع السائدة في فرنسا في نفس الفترة. فهناك أيضًا أصبحت الأرستقراطية معتمدة كل الاعتماد على قوة الدولة، وتحولت إلى طبقة نبلاء طيعة مرتبطة بالبلاط. وهنا أيضًا كان منح ألقاب النبلاء للبورجوازية، وميل هذه الأخيرة إلى إدارة ظهرها لحياة الأعمال الاقتصادية بمجرد أن يصبح ذلك ميسورًا، سمة أساسية من سمات التطور الاجتماعي[1]. وهنا أيضًا منحت الكنيسة مركزا يكاد يكون احتكاريًا، وإن كانت قد اضطرت إلى دفع ثمن التحول إلى أداة في يد الحكومة، كما فعلت في فرنسا. وهنا أيضًا اتخذت ثقافة الطبقات الحاكمة طابعًا بلاطيًا خالصًا، وأخذت تفقد بالتدريج كل صلة بالتراث الشعبي، بل كل صلة لها بالاتجاه العام للبلاط البورجندي، وهو الاتجاه الذي كان متأثرًا بالطبقة المتوسطة إلى حد ما. كذلك يلاحظ بوجه خاص أن الفن بدوره كان له في عمومه طابع رسمي، وكل ما في الأمر أنه كان على خلاف الباروك الفرنسي، ذا اتجاه ديني في الوقت ذاته - وهو أمر يرجع أساسًا إلى التأثير الأسباني. وثمة فارق آخر هو أنه لم يكن هناك إنتاج فني تنظمه الدولة، ولم يكن البلاط يستوعب كل الأعمال الفنية استيعابًا تامًا، وذلك أولاً لأن بلاط الأرشدوق كان عاجزًا عن تمويل مثل هذا الإنتاج، وثانيًا لأن مثل هذه التعبئة الشاملة للفن لم تكن تتمشى مع الطريقة المتسامحة التي أرادت أسرة هابسبورج أن تحكم بها في الفلاندر. بل أن الكنيسة ذاتها، التي كانت المؤسسات كلها اهتمامًا بالفن، كانت تكتفي بوضع معالم اتجاه كاثوليكي عام، ولكنها لم تفرض على الفن أي التزام، سواء فيما يتعلق بالطريقة الأساسية للتصوير،

---

(1) Henri Pirenne : Hist. De Belgique, IV, 1911, PP. 437 – 8 .

وبالتفاصيل الموضوعية لـه. وهكذا فإن الكاثوليكية العائدة restored كانت تسمح للفنان هنا بحرية تفوق ما كان يناله فى أى مكان آخر، وكان هذا الاتجاه التحررى هو السبب فى أن الفن الفلمنكى كان أقل شكلية وأكثر تلقائية من فن البلاط فى فرنسا، كما كان أقرب إلى الطبيعة، وأكثر بهجة فى مزاجه العام، من فن الكنيسة فى روما. وإذن، فحتى لو كانت كل هذه الظروف عاجزة عن تفسير العبقرية الفنية لفنان مثل روبنز، فإنها تبين بوضوح إنه وجد القالب المميز لفنه فى بيئة البلاط والكنيسة فى الفلاندر.

والواقع أن الكنيسة الكاثوليكية العائدة لم تحرز فى أى مكان، خارج البلاد الألمانية الجنوبية، نجاحًا كذلك أحرزته فى الفلاندر[1]. ولم يكن التحالف بين الكنيسة والدولة وثيقًا بقدر ما كان بين ألبرت وايزابلا — أى فى العصر الذهبى للفن الفلمنكى . فقد كان الارتباط بين الفكرة الكاثوليكية وفكرة الملكية طبيعيًا هنا، بقدر ما كان التوحد بين البروتستانتية والجمهورية طبيعيًا فى الشمال. وكانت الكاثوليكية تستمد سلطة الحاكم من الله، وفقًا لمبدأ تمثيل صاحب المرتبة الروحية الرفيعة للمؤمنين، أما البروتستانتية، التى كانت تعتقد أن الناس جميعًا أبناء الله، فكانت معادية للسلطة أساسًا. ولكن اختيار الطائفة الدينية كان فى كثير من الأحيان يتغير وفقًا لوجهة النظر السياسية. فبعد الثورة مباشرة، كان الكاثوليكيون فى الشمال لا يزالون مماثلين فى العدد تقريبًا للبروتستانت، ولم ينضموا إلى الأعداء فى روما إلا فيما بعد. وعلى ذلك فإن العداء الدينى بين الدول الجنوبية والشمالية لم يكن هو السبب الحقيقى للتعارض الثقافى بين الإقليمين. غير أن من المستحيل أيضًا إرجاع هذا التعارض إلى الطابع العنصرى أو العرقى للسكان، بل أن له أسبابًا اقتصادية واجتماعية تفسر أيضًا الاختلاف الأساسى فى الأسلوب داخل فن الأراضى الواطئة ذاته. والواقع أن تحليل التطورات من وجهة نظر علم الاجتماع لا يأتى بنتائج مثمرة فى أية فترة من تاريخ الفن بقدر ما يأتى به فى هذه الفترة التى ظهر فيها اتجاهان مختلفان اختلافًا أساسيًا، كالباروك الفلمنكى والهولندى، فى وقت واحد تقريبًا،

---

(1) P. J. Block : Gesch . der Niederlande , IV, 1910 , P. 7 .

وفى بيئة جغرافية متقاربة، وتحت ظروف خارجية متشابهة إلى حد بعيد. وعلى ذلك فإن هذا التقسيم الفرعى للأساليب، الذى يتيح لنا تحليله أن نستبعد كل العوامل غير الاجتماعية، يمكن أن يعد حالة اختبار مثلى للدراسة الاجتماعية للفن.

كان فيليب الثانى، الذى تشعبت ثقافة الأراضى الواطئة فى عهده، حاكمًا تقدميًا أراد أن يدخل فى الأراضى الواطئة إنجازات الحكم المطلق، وهى نظام الدولة المركزية وترشيد الميزانية المخططة[1]. وقامت البلاد كلها ثائرة على هذا البرنامج، فنجح الشمال، ولم ينجح الجنوب. وهكذا فإن الأقاليم الجنوبية "الكاثوليكية" ثارت ضد التضحيات المالية الجديدة التى كانت تقتضيها الحكومة المركزية من الطبقة الوسطى، بنفس المرارة التى ثار بها الشمال "البروتستنتى". ولم يظهر التعارض الثقافى بين المنطقتين قبل النزاع مع أسبانيا، ولم يتطور إلا نتيجة لاختلاف هذا الصراع، وبوصفه انعكاسًا للفوارق الاجتماعية التى أدت إليها نتيجة الثورة فى الجنوب والشمال. ففى البداية كان موقف الطبقة الوسطى من أسبانيا واحدا فى كل مكان، وكانت هذه الطبقة، بماضيها المنتمى إلى الطوائف الحرفية وتفضيلها للامركزية، هى التى كان تفكيرها وشعورها محافظًا، لا الملك، الذى كان قد تربى فى الجو الأيديولوجى للعقلانية السياسية وللمذهب التجارى mercantilism ولقد كانت البورجوازية تريد، قبل كل شىء، أن تحتفظ باستقلالها فى المدن وبما يرتبط به من امتيازات، وكانت متفقة على ذلك فى جميع أرجاء البلاد. أما قصة الهولنديين البروتستنت والجمهوريين الذين ثاروا على الطاغية الكاثوليكى، وهى القصة التى تنطوى ضمنًا على وصف لقسوة محاكم التفتيش، والحشد المشئوم للجنود، فهى لا تعدو أن تكون أسطورة بديعة. فالهولنديون لم يثوروا على أسبانيا لأنهم بروتستنت، وإن كان من الجائز أن النزعة الفردية فى العقيدة البروتستنتية قد زادت من حدة ثورتهم[2]، كما أن الكاثوليكية لم تكن فى ذاتها رجعية أكثر مما

---

(1) قارن بالنسبة إلى ما يأتى:
J. Huizinga : Hollaendische Kultur des XVII. Jahrhunderts, 1933, PP. 11 – 14. – G.J. Renier : The Dutch Nation, 1941, PP. 11 ff.

(2) G.J. Renier, Op. cit., P. 32 .

كانت البروتستنتية ثورة[1]، وكل ما في الأمر أن ضمير الكالفيني الذى يثور على ملكه ربما كان أكثر ارتياحًا من ضمير الكاثوليكي وأيًا كان الأمر، فإن الثورة فى الأراضى الواطئة كانت ثورة محافظين[2]. وكانت الأقاليم الشمالية المنتصرة تدافع عن مفاهيم الحرية الموروثة عن العصور الوسطى، وعن نظام الحكم الذاتى الإقليمى العتيق. وكما لاحظ البعض، فإن قدرة هذه الأقاليم على أن تؤكد ذاتها وقتًا ما تدل على أن الحكم المطلق لم يكن النظام السياسى الوحيد الذى يتفق مع مقتضيات العصر، غير أن قصر أمد نجاحهم يثبت أن الشكل الحضرى الفدرالى للحكم لا يمكن أن يكون مقبولاً، على المدى الطويل، فى عصر من المجتمعات المحلية المركزية.

وكانت الولايات الشمالية تؤلف اتحادًا للمدن بمعنى مختلف كل الاختلاف عن الأقاليم الجنوبية، التى كان لديها من المدن الكبيرة بقدر ما لدى الشمال تمامًا، ولكن انهيار الحكم الذاتى المحلى أدى فيها إلى حدوث تغير أساسى فى وظيفة مجالس المدن. وبعد هزيمة الثورة، لم يعد أقوى عناصر المجتمع تأثيرًا هو الطبقة الوسطى من سكان المدن، كما فى هولندا، بل أصبح هو الطبقة العليا الأرستقراطية أو شبه الأرستقراطية المعتمدة على البلاط. وعلى حين أن الحكم الأجنبى أدى فى الجنوب إلى انتصار ثقافة البلاط على ثقافة الطبقة الوسطى الحضرية، فإن تحقيق الاستقلال الوطنى فى الشمال كان يعنى الاحتفاظ بالثقافة البورجوازية. ومع ذلك فلم تكن الفضائل المتعلقة بالحرية هى التى قامت بالدور الأكبر فى الموجة الجديدة من الازدهار الاقتصادى فى هولندا، بل كان حسن الحظ والمصادفة البحتة هو الذى أدى إلى هذه البلد بدور أساسى فى تنظيم التجارة بين أوروبا الشمالية والجنوبية، والحروب التى أرغمت أسبانيا على شراء سلع من الأعداء، وإفلاس فيليب الثانى عام ١٥٩٦، الذى أدى إلى خراب رجال البنوك الإيطاليين والألمان، وجعل أمستردام مركزا للسوق المالية الأوروبية — كل هذه كانت إمكانات متعددة للثراء لم يكن على هولندا إلا أن تستغلها، لا أن تخلقها. وكل ما كانت هولندا تدين به لنظامها

---

(1) Cf. Franz Mehring : Zur Literaturgesch. Von Calderon bis Heine, 1929, P. 111.

(2) J. Huizinga : Hollaendische Kulture, P. 13.

الاقتصادى العتيق هو أن الثروة الجديدة لم تنتفع منها الدولة وأسرة مالكة، بل انتفعت منها الطبقة الوسطى الحضرية التى كانت مفككة، كما كانت فى العصور الوسطى، وكانت لا تزال تفكر من خلال مبدأ الانعزال والاستقلال الاقتصادى. غير أن طبقة التجار وأصحاب الأعمال الصناعية هذه أصبحت، نتيجة لذلك، هى الطبقة الحاكمة. وعملت هذه الطبقة، كما يحدث فى كل مرة تصبح فيها ذات قوة نفوذ، على اضطهاد طبقة الأجيرين، بل أيضًا على اضطهاد البورجوازية الصغيرة التى تتألف من صناع مستقلين ولكنهم معدمون، ومن تجار صغار. هذه البورجوازية، التى كان مركزها الاجتماعى فى هولندا مبنيًا على الثروة والربح أكثر مما كان فى أى بلد آخر، اختارت طبقة خاصة من بين صفوفها، هى الأوصياء regents ، لتمثيل مصالحها الاقتصادية والسياسية. وكانت مجالس المدن، بما فيها من محافظين وأعيان ومستشارين، تتألف من هؤلاء الأوصياء، وهو الذين كانوا يمارسون السلطة الحقيقة للطبقة الحاكمة. ولما كان منصبهم عادة يورث من الأب إلى الابن، فإن سلطتهم كانت منذ البداية أكبر من سلطة طبقة الموظفين العادية، وكانوا يتمتعون باحترام أعظم من هؤلاء بكثير. وكان معظم الأوصياء فى البدء تجارا سابقين يعيشون من مواردهم الخاصة ويمارسون وظيفتهم بوصفها هواية، ولكن أبناءهم كانوا قد درسوا فى جامعتى ليدن وأوترخت، وكانوا مؤهلين،-بفضل دراستهم القانونية بوجه خاص، لتولى المناصب الحكومية التى يرثونها من آبائهم.

ولم يكن نفوذ النبلاء منعدمًا كل الانعدام، ولاسيما فى إقليمى جلدرلاند Gelderland وأفريسل Overysel ، ولكن عددهم كان بسيطًا، ولم تكن هناك إلا أسر قليلة هى التى ظلت محتفظة بانعزالها عن مجتمع الأعيان فى المدن. أما الغالبية العظمى من هذه الأسر فقد اختلطت بالبورجوازية الثرية، إما بالتزاوج مع أسر من الطبقة الوسطى، وإما بالمشاركة فى مشاريعها الاقتصادية، وتطورت الطبقة الوسطى العليا ذاتها إلى أرستقراطية من التجار، وبدأت أسر الأوصياء تسير على طريقة فى الحياة جعلتها تزداد تباعدا عن الأوساط الأوسع للطبقة الوسطى. وكون هؤلاء الأوصياء فئة وسطى بين الطبقات الوسطى وطبقة النبلاء، أوجدت اتصالا فى التسلسل الاجتماعى لم يكن معروفًا من قبل. وكان التوتر بين الملكيين ذوى العقلية

العسكرية، المتجمعين حول المحاكم stadtholder ، من جهة، وحزب السلام المؤلف من الطبقة الوسطى والأرستقراطية المعادية للملكية من جهة أخرى، أقوى بكثير من أية فوارق بين الطبقات الوسطى والنبلاء[1]. ولكن السلطة الحقيقية كانت في يد البورجوازية، ولم يكن هناك خطر حقيقي يهددها من أي جانب.

وعلى الرغم من أن الطبقات الغنية كانت تعمل دائمًا على محاكاة الميول الأرستقراطية في المسائل المتعلقة بالذوق، فإن روح الطبقة الوسطى ظلت بدورها مسيطرة على عالم الفن، وفرضت طابعًا بورجوازيًا في أساسه على التصوير الهولندى وسط ثقافة البلاط التي كانت سائدة في أوروبا عامة. ففي الوقت الذي بلغت فيه هولندا قمة ازدهارها الثقافي، كانت ثقافة الطبقة الوسطى سائرة في طريق التدهور في غيرها من البلدان[2]، ولم تعمل الطبقة الوسطى في بقية أوروبا على إيجاد ثقافة أخرى شبيهة بالثقافة الهولندية إلا في القرن الثامن عشر – والسبب الأكبر الذى جعل الفن الهولندى يكتسب طابع الطبقة الوسطى هو أنه لم يعد مرتبطًا بالكنيسة. فأعمال المصورين الهولنديين يمكن مشاهدتها في أي مكان إلا الكنائس، ولم يكن للصورة الدينية وجود في البيئة البروتستانتية. ولم تكن لقصص الكتاب المقدس إلا مكانة متواضعة نسبيًا، بالقياس إلى الموضوعات الدنيوية، وكانت تعامل عادة على أنها صو مناظر عادية. وكان تصوير الحياة الواقعية اليومية هو الأقرب إلى قلوب الجماهير من بين كل أنواع التصوير : أي الصورة العاطفية والصورة الشخصية، والمنظر الطبيعي، والطبيعة الصامتة، والتصوير الداخلي والمناظر المعمارية. وعلى حين أن صور حكايات الكتاب المقدس، والحكايات الدنيوية، ظلت هي الشكل الرئيسي للفن في البلدان الكاثوليكية وفي تلك التي يحكمها ملوك ذوو سلطة مطلقة، فإن هناك موضوعات كانت تعامل من قبل على أنها فرعية لا أهمية لها، أصبح لها في هولندا استقلال مطلق في ذلك الوقت. فلم تعد موضوعات الحياة اليومية، والمناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة، تؤلف مجرد عناصر مساعدة في التكوينات المستمدة

---

(1) Kurt Kaser : Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus. L. M. Hartmann – Weltgesch., VI, 1923, PP. 59 , 61 .

(2) F. v. Bezold : Staat u. Ges. D. Ref., P. 92 .

مـن الكـتاب المقدس، ومن التاريخ والأساطير، بل اكتسبت قيمة مستقلة خاصة بها، ولم يعـد الفنان فى حاجة إلى عذر ينتحله لكى يصورها. وكلما كان الموضوع أقرب إلى الطـابع المباشـر، وأوضـح، وأكـثر شـيوعًا، كانـت قيمته بالنسبة إلى هذا الفن أعظم. وهكـذا كـان هـذا الفـن يعـبر عـن موقف من الحياة لا ترفع فيه، مبنى على التجربة اليومـية، ويعـد الواقع شيئًا تم الانتصار عليه، وبالتالى أصبح مألوفًا. وكان الأمر يبدو كمـا لـو كـان هـذا الواقـع قد اكتشف، وامتلك، وتم الاستقرار فيه للمرة الأولى. وكان أكـثر مـا يهـم الفـن هـو ممـتلكات الفـرد، والأسرة، والمجتمع المحلى، والأمة: أى الحجـرات والسـاحات، والمديـنة وبيئـتها، والمـنظر الطبـيعى المحـلى، والريف بعد تحريـره واسـتعادته. ولكـن هـناك مـا هـو أكـثر دلالة على الفن الهولندى من اختيار الموضـوع، وهـو الاتجاه الخاص إلى مطابقة الطبيعة الذى لا يتميز به فقط عن أسلوب الباروك العام فى أوروبا، باتجاهاته البطولية، ووقاره الزاهد، الذى كان فى كثير من الأحـيان صـارمًا، ونزعـته الحسـية المـندفعة الفياضـة، بـل يتمـيز بـه أيضًا عن كل الأسـاليب السـابقة المبنـية عـلى التزام الطبيعة. ذلك لأن ما يضفى على هذا التصوير طـابع الصـدق المميز لـه ليس فقط موضوعية العرض، بما تتسم به من بساطة وتقديس واحـترام، ولـيس فقـط محاولـة تصـوير الحـياة فـى طابعهـا المباشـر، وفـى أشكالها المألوفـة، الـتى يستطيع كـل شـخص أن يـتأكد مـنها بنفسـه، وإنمـا هـو الـتجربة الشخصية الكامنة فى اتجاهه العام. فالنزعة الجديدة إلى مطابقة الطبيعة لدى الطبقة الوسـطى، هـى أسـلوب لا يحـاول أن يجعـل الأشـياء الروحـية مرئـية فحسب، بل يحـاول أيضًـا أن يجعـل كـل الأشـياء المرئـية تجـربة روحـية. وأصبح التصوير على الحـامل easel ، الذى يعطى إحساسًا بصدق التجربة الشخصية، والذى تجسد فيه هذا المفهوم للفن، هو الشكل المميز لفن الطبقة الوسطى الحديث بأسره — إذ لا يوجد فـن آخـر يعـبر بطريقة كافية عن الروح البورجوازية بحب استطلاعها الذى لا يكل. وبحدودهـا الـتى لا تـتعداها فـى الوقـت ذاتـه. فهـو نـتاج للقـيود المرتـبطة بالحجم المحـدود، مـن جهـة، ولا عـلى تركـيز ممكـن للمضـمون الـروحى من جهة أخرى. والواقـع أن الـزخارف الكبيرة لم تكن تنفع الطبقة الوسطى فى شىء، وكانت معايير الـبلاط بعـيدة كـل الـبعد عن الوفاء بحاجاتها الخاصة، كما كانت الطلبات الرسمية

على الأعمال الفنية قليلة وضئيلة الأهمية نسبيًا، وذلك إذا ما قورنت بالشروط الدقيقة المرهقة التى تضعها البلاطات الكبرى. أما مقر الحاكم stadtholder ، الذى كان مشيدا على الطراز الفرنسى، فلم يتحول مطلقًا إلى مركز ثقافى حقيقى، كما أنه كان أصغر وأفقر من أن يمارس أى تأثير فى تطور الفن. وهكذا أصبح التصوير، وهو أقل الفنون الجميلة ادعاء، والصورة الموضوعة فى إطار بوجه خاص، وهى أكثر أنواع التصوير تواضعًا، أصبح هو النوع السائد فى هولندا.

وعلى ذلك فإن مصير الفن فى هولندا لم يتقرر بواسطة الكنيسة، أو بواسطة ملك، أو مجتمع بلاط، بل تقرر بواسطة طبقة وسطى اكتسبت أهميتها بفضل كثرة الأفراد ميسورى الحال فيها، أكثر مما اكتسبتها بسبب ضخامة ثروة أفراد منها. الواقع أن الذوق الخاص للطبقة الوسطى لم يستطع فى أى عهد سابق أن يحتفظ بمثل هذا التحرر من كل المؤثرات الرسمية والعامة، وأن يعمل على إحلال الطلبات الخاصة على الفن محل الطلبات العامة، بقدر ما عمل فى هولندا فى هذه الفترة — وهذا الحكم يصدق حتى على الطبقة الوسطى فى فلورنسه فى عصر النهضة المتقدم، ناهيك بأثينا فى عصرها الكلاسيكى. ومع ذلك فحتى فى هولندا ذاتها لم يكن الطلب متجانسًا كل التجانس. ذلك لأن هناك جماعات خاصة قامت بدور معين إلى جانب العملاء الأفراد، كأصحاب الأعمال الرسميين وشبه الرسميين، والمجالس البلدية، والطوائف والجمعيات المدنية، وملاجىء اليتامى والمستشفيات ودور الفقراء، وأن كان التاثير الفنى لهذه الجماعات ضئيلاً نسبيًا. ومن الواضح أن أسلوب الأعمال التى كانت مخصصة لهؤلاء المشترين كان مختلفًا إلى حد ما عن أسلوب التصوير المعتاد الخاص بالطبقة الوسطى، وذلك على الأقل نتيجة لازدياد حجم الأعمال المطلوبة فى الحالة الأولى. ولم يكن للأسلوب الفخم فى الفن، الذى كان مطلوبًا فى فرنسا وإيطاليا، لم يكن له استعمال فى هولندا حتى فى الأغراض الرسمية. ومع ذلك فإن الذوق الكلاسيكى المتأثر بالنزعة الإنسانية، الذى لم يختف تراثه أبدًا اختفاء تامًا بين أوساط معينة فى بلد أرازموس Erasmus ، كان تأثيره فى الفن الرسمى، وفى عمارة المبانى العامة الضخمة، وفى الصور التى تزين قاعات المجالس وصالات المآدب، وفى النصب التذكارية التى شيدتها الجمهورية لأبطالها الجديرين

بالـتكريم، أقوى منه فى الفن المخصص لأفراد عاديين من الناس. ومع ذلك فإن ذوق أفـراد الطبقة الوسطى فى الفن لم يكن هو ذاته متجانسًا كل التجانس، إذ أن الطبقة الوسـطى تنـتمى إلى مسـتويات ثقافـية متبايـنة، وتفـرض عـلى الفن مطالب مختلفة. فالمـثقفون مـن أفـراد هـذه الطـبقة، الذيـن نشـأوا ملمين بالأدب الكلاسيكى، والذين واصـلوا تـراث الـنزعة الإنسـانية، كانوا يفضلون الاتجاهات ذات الصبغة الإيطالية، وكونـوا اتصـالات وثـيقة مـع حـركة المانرزم. وكان ذوقهم، على عكس الذوق الشائع لـدى الجمهور، يفضل تصوير التاريخ الكلاسيكى والأساطير الكلاسيكية، والحكايات الرمـزية ومقطوعـات الـرعاة، والتصـوير البهـيج لقصـص الكتاب المقدس، والزخارف الداخلـية الأنـيقة، كـتلك الـتى أنـتجها كورنيلـيس فـان بولنـبرج Cornelis van Poelenburgh ونـيكولاس بـرخم Nicolas Berchem وصمويل فان هوجستراتن S.van Hoogstraten وأدريـان فـان در فـيرف Adruaen van der Werff والأكـثر مـن ذلك أن ذوق البورجوازية غير المثقفة لم يكن هو ذاته تام التجانس. فمن الواضـح أن تـربورخ Terborch ، ومتسو Metsu ، ونتشر Netscher كانوا جميعًا يعملـون مـن أجـل أرفع مستويات البورجوازية وأغناها، وكان بيتر دى هوخ P. de Hooch وفـرمير فـان دلفـت Vermeer van Delft يعمـلان لوسط أكثر تواضعًا إلى حـد ما، على حين أن يان ستين Ian Steen ونيكولاس مايس N. Maes ربما كان لهما عملاء من جميع طبقات المجتمع.

ولقـد كـان هـناك توتـر دائـم، طوال العصر الذهبى للتصوير الهولندى، بين الاتجـاه إلى مطابقـة الطبيعة دون ادعاء، وبين الميل إلى النزعة الإنسانية الكلاسيكية. أما الاتجاه الأول، وهو اتجاه مطابقة الطبيعة، فكان أهم إلى حد هائل من حيث نوع الأعمـال الـتى أنتجها وكميتها، غير أن الاتجاه الكلاسيكى كان مفضلاً لدى الأوساط الـثرية والمـثقفة، وهـذا وحـده يضـمن للفـنان احترامًـا أعظم ودخلاً أكبر. وكما لاحظ الـبعض، فـإن التقابل فى هولندا بين القطاعات المتوسطة من البورجوازية، بطريقتها الأبسـط فـى الحـياة واتجاههـا الديـنى، وبـين الأوسـاط الأكـثر دنـيوية، بـنظرتها

الكلاسيكية الإنسانية، يناظر التضاد بين البيوريتانيين والكافاليير Cavaliers [*] فى إنجلترا[1]. ففى كلا البلدين كان ممثلو طريقة بسيطة جادة عملية فى الحياة يقفون فى جانب، وممثلو نوع مهذب من الأبيقورية، التى كانت تتنكر فى كثير من الأحيان على شكل مثالية، فى الجانب الآخر. ومع ذلك ينبغى ألا ننسى أن الثقافة الهولندية فى القرن السابع عشر، على خلاف الثقافة الإنجليزية فى عصر عودة الملكية، لم تتخل أبدًا عن طابعها البورجوازى. على أننا نستطيع أن نلاحظ، حتى فى هولندا ذاتها، تحولا تدريجيًا من ذوق الطبقة الوسطى إلى الفهم الأكثر تدقيقًا للفن، وهى عملية تتمشى مع الاتجاه الذى تجلى فى جميع الميادين خلال النصف الثانى من القرن. وإن مما له دلالته الواضحة أن رمبرانت قد أغفل عند طلب تزيين قاعة البلدية فى أمستردام، إذ كان هناك تحول، لا عن رمبرانت فحسب، بل عن نزعة مطابقة الطبيعة أيضًا[2]. وأصبحت النزعة الأكاديمية ذات الاتجاه الكلاسيكى، بأساتذتها وأذنابهم، هى المنتصرة الآن حتى فى هولندا. ومن الظواهر الأخرى التى تعبر عن الروح الجديدة غير الديمقراطية، كما لاحظ ريجل، أن الصور الجماعية الكبيرة التى تمثل جماعات كاملة من الحرس الوطنى قد انتهى عهدها، وحلت محلها صور شخصية لضباط هذه الجماعات فحسب[3].

أما مسألة كيفية تمكن المستويات الاجتماعية المختلفة فى هولندا من الحكم على قيمة مصوريها، فهى من أصعب المشكلات فى تاريخ الفن. ومن المؤكد أن الشعور بالقيمة الفنية لم يكن يتفق دائمًا مع المستوى العام للثقافة، وإلا لما أعلن فوندل Vondel ، شاعر هولندا الأعظم، إن مصورًا يسمى فلنك Flinck أعظم من رمبرانت. وبطبيعة الحال كان هناك، حتى فى ذلك الوقت، أناس يعرفون على

---

[*] اسم يطلق على أنصار الملكية فى الصراع بين الملك والبرلمان فى إنجلترا فى عهد تشارلس الأول. ويرجع الاسم إلى عام ١٦٤١، وقد تحول بعد ذلك إلى "المحافظين Tory وكانت هناك خصومة بينهم وبين البيوريتانيين الذين اضطهدتهم أسرة استيوارت الملكية الإنجليزية (المترجم)

(1) J. Huizinga : Hollaendische Kultur, PP. 28 – 9 .

(2) E. Schmidt – Degener : "Rembrandt und der holl. Barock", Studien der Bibliothek Warburg, 1928, IX, PP. 36 – 6 .

(3) Alois Riegl : "Das hollaendische Gruppenportraet", Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1902, vol. 23, P. 234 .

وجه الدقة كم كان رمبرانت مصورًا عظيمًا، ولكنهم لم يكونوا هم أنفسهم جماعة المثقفين الذين اصطبغ تعليمهم بصبغة النزعة الإنسانية، كما أنهم لم يكونوا ضمن الجموع العريضة للطبقة الوسطى. ومن الجائز أنهم كانوا، مثل أصدقاء رمبرانت الشخصيين، وعاظًا وربانيين، وأطباء، وفنانين وموظفين كبارا، أعنى أناسًا من أشد الأوساط تباينًا فى الطبقة الوسطى المثقفة، كما أنهم لم يكونوا كثيرين، مثل أصدقاء رمبرانت أيضًا. والواقع أن ذوق البورجوازية المتوسطة والصغيرة، التى كانت تؤلف أغلبية الجمهور المهتم بالفن، لم يكن رفيعًا، ولم يكن يعترف بأى معيار للقيمة الفنية ماعدا معيار التشابه. وبهذه المناسبة ، فعلى المرء ألا يفترض أن هؤلاء الناس كانوا يشترون الصور وفقًا لذوقهم الخاص. فقد كانوا دون شك يسترشدون عادة بما هو محبب إلى الأوساط العليا فى المجتمع، كما كانت هذه الأوساط بدورها تسترشد بالنظرة الفنية للصفوة المثقفة، بتعليمها الكلاسيكى الإنسانى. ولقد كان الطلب الذى يأتى من جمهور ساذج لا يعرف الادعاء، فى البداية، ميزة كبرى للفنان، وإن كان قد أصبح فيما بعد خطرًا لا يقل عن ذلك فداحة. فقد أتاح له أن يعمل بحرية، وفقًا لآرائه الخاصة، دون أن يضطر إلى الامتثال لرغبات عملاء أفراد، غير أن هذه الحرية أدت فيما بعد إلى إنتاج فائض كانت له عواقبه الوخيمة، وذلك نظرًا للأوضاع الفوضوية المتفشية فى السوق.

ولقد كان كثير من الناس فى هولندا، فى القرن السابع عشر، يحصلون على أموال لم يكن من الممكن على الدوام استثمارها بصورة مربحة، نظرًا إلى وجود فائض من رأس المال، كما لم تكن هذه الأموال كافية لكى تمكنهم من القيام بمشتريات ضخمة. ومن هنا أصبح شراء سلع من الأثاث وأدوات الزينة، ولاسيما الصور، نوعًا شائعًا من الاستثمار كان فى استطاعة الفقراء أنفسهم القيام به. وكان السبب الرئيسى لشرائهم الصور هو أنه لا يوجد شىء آخر يشترونه، ولكنهم كانوا يشترونها أيضًا لأن أناسًا آخرين، وضمنهم أناس ذوو مركز أفضل كانوا يشترون الصور، ولأن منظر الصور جميل فى البيت، ولأنها تعطى شعورًا بالاحترام، وأخيرًا لأن من الممكن إعادة بيعها. ومن المؤكد أن أقل الأسباب أهمية عند شرائهم لها كان إشباع نهمهم إلى الجمال، ومن الجائز أنهم كانوا فى كثير من الأحيان يحتفظون بالصور إذا لم

يكونـوا بحاجـة إلى الأموال المستثمرة، وأن أبناءهم كانوا يستمتعون بجمال هذه الصور استمتاعًا أصـيلاً وعلى ذلك فمن المحتمل أن ما كان فى الأصل ملكية ضئيلة الشأن قـد تحـول فـى الجيل الثانى والثالث إلى مجموعات فنية حقيقية، كتلك التى كانت توجـد فـى جمـيع أرجـاء البلاد، وحتى فى أوساط متواضعة نسبيًا. ونظرًا إلى الرخاء المـتزايد للسكان فلعله لم يكن هناك بيت واحد من بيوت الطبقة الوسطى قد خلا من الصـور. ومـع ذلـك فعندما يقول البعض أن كل شخص فى هولندا "من أغنى الأعيان حـتى أفقـر فـلاح" كـان يملـك صورا، فإن الإشارة إلى "أفقر فلاح" لا يمكن أن تكون دقـيقة. وحـتى لو كان الفلاح الأكثر غنى يشترى الصور بالفعل، فإنه كان يفعل ذلك لغرض يختلف عن غرض "أغنى الأعيان"، وينظر إلى الصور بعين مختلفة عن عينه.

وقـد سجل جون افلين J. Evelyn ، راعى الفن وكاتب اليوميات — سجل فـى مذكـراته معلومات عن التجارة النشطة فى الصور، بل وفى الصور الجيدة، التى لاحظهـا فـى سـوق روتردام فى عام ١٦٤١. فلاحظ أنه كان هناك عدد كبير جدًا من الصـور، وكـان معظمها رخيصًا جدًا. وكان جزء كبير من المشترين بورجوازيين صغارا وفلاحـين، ويقـال أنـه كـان مـن بـين الأخيرين من يملكون صورا تتراوح قيمتها بين ألفـى وثلاثـة آلاف جنـيه، وإن كانوا قد دأبوا على إعادة بيع هذه الصور مقابل ربح مجز[1]. وكان من نتيجة الازدهار الذى نتج من موجة المضاربة العامة فى سوق الفن، أنـه ظهـرت فـى هولـندا بعـد عـام ١٦٢٠ كمـية مـن الصور بلغت من الضخامة حدا تكـدس معـه فائض فى الإنتاج على الرغم من شدة الطلب، مما أدى إلى تدهور شديد فـى حالـة الفـنانين[2]. ومع ذلك فلابد أن التصوير كان فى البداية يدر دخلاً جيدًا، وإلا لـما كان هناك تفسير للإقبال الهائل على هذه المهنة. ونحن نعلم أن الإنتاج حتى فـى القـرن السادس عشر، كان كبيرًا جدًا فى أنتورب، التى كانت تصدر الصور على نطـاق ضـخم. ويقـال أنـه كـان هـناك ثلاثمائـة فنان كبير يشتغلون بالتصوير والفنون الكتابـية حـوالى عام ١٦٥٠، وعلى حين أنه لم يكن فى المدينة خلال ذلك الوقت إلا

(1) John Evelyn : Memoirs , 1818, P. 13 .

(2) W. Martin : "The Life of a Dutch Artist. How the Painter Sold His Work", The Burlington Magazine, 1907, XI, P. 369.

١٦٩ خبازا و٧٨ قصابا[١]. وعلى ذلك فإن الإنتاج الضخم لم يبدأ لأول مرة فى القرن السابع عشر، ولا فى الولايات الشمالية، بل أن السمة الوحيدة هنا هى أن الإنتاج أصبح يرتكز أساسًا على السوق المنزلية، وأنه ظهرت أزمة خطيرة فى الحياة الفنية حين لم يعد الجمهور قادرًا على قبول هذه السلع. وعلى أية حال فلأول مرة فى تاريخ الفن الغربى نستطيع أن نسجل هنا وجود فائض من الفنانين، ونوع من البروليتاريا فى عالم الفن[٢]. ذلك لأن تفكك الطوائف الحرفية، وكون الإنتاج الفنى لم يعد خاضعًا لسلطة محكمة أو لتحكم الدولة، أدى إلى تحول الازدهار فى سوق الفن إلى حالة من المنافسة التى لا ترحم، والتى وقع أقوى الفنانين شخصية وأعظمهم موهبة وأصالة ضحايا لها. صحيح أنه كان هناك فنانون يعيشون من قبل فى ظروف من الضيق، ولكن لم يكن هناك أحد يعيش فى فاقة حقيقية. والواقع أن المتاعب المالية التى واجهها فنانون مثل رمبرانت وهالس Hals كانت مرتبطة بما كان يسود المجال الفنى من حرية وفوضى اقتصادية ظهرت فى ذلك الوقت على المسرح للمرة الأولى، ومازالت تسيطر على سوق الفن من جذوره الاجتماعية، وعدم الاستقرار فى حياته، التى أصبحت تبدو عديمة الجدوى إلى حد ما، نظرًا إلى الوفرة غير المطلوبة فيما ينتجه. ولقد بلغ الشقاء الذى كان يعانيه معظم المصورين الهولنديين فى حياتهم حدا دفع الكثيرين منهم إلى البحث عن مصادر أخرى للدخل خارج مهنة الفن. فكان فان جوين Van Goyen يتجر فى أزهار التيوليب، وهوبيما Hobbema يعمل محصل ضرائب، وفان دى فلده Van de Velde يمتلك متجرًا للأقمشة، ويان ستين Ian Steen وأيرت فان در فلده Aert van der Velde أصحاب فندق، بل أنه ليبدو أن فقر المصوريين كان أعظم كلما كانوا أهم من الناحية الفنية. فرمبرانت قد شهد بضعة أيام من الرخاء على الأقل، أما هالس فلم يكن محبوبا من الجمهور فى أى وقت، ولم يحصل مطلقًا على الأسعار التى كانت تدفع لصور فنان مثل فان در هلست Van der Helst . ولم يقتصر الأمر على رمبرانت وهالس وحدهما، بل أن فرمير Vermeer ، ثالث ثلاثة من كبار المصورين

---

(١) Hans Floerke : Studien zur niederlaendischen Kunst u. Kulturgesch., 1905, P. 154.

(٢) Cf. N. Pevesner : Academies of Art, P. 135 .

فـى هولـندا، كان عليه أن يكافح ضد المتاعب المادية. وهناك فنانان آخران من أعظم مصـورى ذلـك الـبلد، هما بيتر دى هوخ Pieter de Hooch وياكوب فان رويسديل Jacob van Ruisdael لم يكونـا بدورهمـا يلقيان تقديرًا كبيرًا من معاصريهما، ولم يكونـا من الفنانين الذين يحيون حياة مريحة[1]. ولا تكتمل ملحمة التصوير الهولندى إلا إذا أضفنا أن "هوبيما" اضطر إلى الكف عن التصوير فى أفضل سنوات حياته.

إن بدايـة تجـارة الفـنون الجميلة فى هولندا ترجع إلى القرن الخامس عشر، وهـى ترتـبط بتصـدير المنمـنمات الهولندية، ونسجيات "جوبلان" الفلمنكية، والصور الديـنـية مـن أنتورب، وبروج Bruges وجنت Ghent وبروكسل وباريس[2]. غير أن تجـارة الفـنون الجمـيلة فـى القـرنين الخـامس عشـر والسـادس عشر ظلت فى معظم الأحـيان فـى أيدى الفنانين أنفسهم، الذين لم يكونوا يتجرون فى أعمالهم الخاصة، بـل فـى أعمـال مـن مصـادر خـارجـية أيضًـا. وكـان تجـار الكتـب وناشـرو اللوحات المحفـورة يـتاجرون بـالفعل فـى الصـور منذ عـهد مبكر جدًا، وسرعان ما انضم إليهم تجـار البضـائع القديمـة والمجوهـرات، فضـلاً عـن صناع الأطر وأصحاب الفنادق[3]. وتـدل القـيود الـتى فرضـتها الطوائـف المهـنية للمصـورين فـى القرنين الخامس عشر والسـادس عشـر عـلى أن سـوق الفـن اضـطرت، مـنذ ذلك الحين، إلى تصريف سلع فائضـة، كمـا تـدل على وجود عدد أكثر مما ينبغى من "متعهدى الفن". فهناك مدن معيـنة كانـت تحمـى نفسها من تجارة الاستيراد ومن البيع غير المنتظم فى الشوارع، ولم تكـن تصـرح ببيع الصور إلا لشخص ينتمى إلى طائفة من طوائف المصورين. ولكن هـذا الإجـراء لم يكـن يفـرق بـين مصـور ومتعهد، ولم يكن المقصود منه قصر ممارسة تجـارة الفـن عـلى الفـنانين، بـل كان المقصود منه حماية السوق المحلية فحسب[4]. فالمصـور كان يقضى سنوات متعددة يعمل صبيًا أو تلميذًا، وخلال هذا الوقت لم يكن فـى استطاعته كسب المال من عمله الخاص، مادام كل ما يصوره ينتمى، وفقًا للوائح

---

(1) W. v. Bode : Die Meister der holl. u. vlaem. Malerschulen, 1919, PP. 80, 174.

(2) H. Floerke, Op. cit., PP. 74 – 5 .

(3) Ibid., PP. 82 – 4 .

(4) قارن فيما يتعلق بالجزء الآتى :

H. Floerke, op. cit., PP. 89 - 9 .

المهنية، إلى معلمه. وفي هذه الظروف كان من الطبيعي تمامًا أن يعمل على سد رمقه من الاتجار في الأعمال الفنية. ففي البداية يقوم الفنان – أساسًا – ببيع وشراء اللوحات المحفورة، والنسخ، والأعمال التي يقوم بها التلاميذ، أي أنه يتعامل في سلع رخيصة. ولكن الفنانين الذين يصبحون متعهدين للفنون لم يكونوا جميعًا من صغار السن، والعاجزين عن كسب رزقهم. فهناك فنانون أكبر سنًا كانوا يشتغلون بالتجارة في الأعمال الفنية، ويكفينا أن نذكر، من بين المشاهير فيهم، أسمى دافيد تنيرز الأصغر D. Tenniers وكورنليس دى فوس Cornelis de Vos وكثيرًا ما كان حفارون يقومون بالتجارة في الفنون، وكان أشهرهم جيروم دى كوك Jerome de Cock ويان هرمنزدى مولر Jan Hermensz de Muller وجيرارد دى يوده Geerard de Jode. ذلك لأن الطابع التجارى الواضح لمنتجاتهم كان يشجعهم تلقائيًا على الاشتغال بتجارة الصور بالإضافة إلى أعمال الحفر التي يقومون بها. وكان لتحول تجارة الفن إلى عمل تجارى مستقل أثره البعيد المدى في الحياة الفنية الحديثة. فهو قد أدى قبل كل شيء إلى تخصص المصورين تبعًا لأنواع معينة، إذ أن متعهدى الفنون كانوا يطلبون منهم مرارًا وتكرارًا نوع العمل الذى يلقى من المشترين أعظم إقبال. وهكذا حدث نوع شبه آلي من تقسيم العمل، كان فيه أحد الفنانين يقتصر على تصوير الحيوانات، وآخر على تصوير خلفيات المناظر الطبيعية. أى أن تجارة الفنون الجميلة صبغت الفن بصبغة نمطية ثابتة. ولم تقتصر على تقييد الإنتاج الفنى في أنماط ثابتة، بل أنها نظمت تلك التجارة التي كانت من قبل في حالة فوضى. فهى قد خلقت، من جهة، طلبا منتظمًا بأن كانت تتقدم للشراء في الوقت الذى يكون فيه العميل الخاص محجمًا عنه، وهى من جهة أخرى كانت تنبىء الفنان برغبات الجمهور بطريقة أشمل وأسرع بكثير مما كان يستطيع أن يفعله بنفسه. ومع ذلك فلابد من الاعتراف بأن توسط تجارة الفنون الجميلة على هذا النحو بين الإنتاج والاستهلاك أدى أيضًا إلى اغتراب الفنان عن الجمهور. فقد أخذ الناس يعتادون شراء ما يجدونه لدى متعهد الفن، وبدأوا ينظرون إلى العمل الفنى على أنه سلعة لا شخصية، شأنها شأن أية سلعة أخرى. أما الفنان فقد أخذ من جانبه يعتاد العمل من أجل عملاء مجهولين، لا شخصيين، لا يعرف عنهم شيئًا إلا

أنهم يبحثون اليوم عن صور تاريخية، بينما كانوا بالأمس يشترون صورا من الحياة اليومية. كذلك فإن تجارة الفنون الجميلة تؤدى أيضًا إلى اغتراب الجمهور عن الفن المعاصر له. فالمتعهدون يفضلون الإعلان عن فنون العصور السابقة لسبب بسيط هو أن نواتج هذا الفن – كما أشار البعض عن حق – لا يمكن الإكثار منها، وبالتالى لا تنقص قيمتها، فخطر المضاربة فيها أقل ما يمكن أن يكون[1]. وكان لتجارة الفن تأثير مدمر فى الإنتاج، وذلك بتخفيضها المنتظم للأسعار. فقد أخذ الفنان يزداد اعتمادًا على متعهد الفنون فى كسب رزقه، وكان المتعهد يجد أن فرض أسعاره على الفنانين يزداد سهولة كلما ازداد الجمهور اعتيادًا على الشراء من المتعهد بدلاً من الطلب المباشر من الفنان. وأخيرًا، فإن تجارة الفن أغرقت السوق بنسخ وصور مزيفة، مما أنقص من قيمة الصور الأصلية.

ولقد كانت الأسعار فى سوق الفن فى هولندا شديدة الانخفاض على وجه العموم، فكان من الممكن شراء صورة مقابل اثنين أو ثلاثة "جلدر". وكانت الصورة الشخصية الجيدة تكلف ستة "جلدر"، على حين أن ثمن الثور كان تسعين "جلدر"[2]. وقد رسم يان ستين Ian Steen ذات مرة ثلاث صور شخصية مقابل سبعة وعشرين "جلدر"[3]. كما أن رمبرانت لم يتقاض، وهو فى أوج شهرته، أكثر من ١٦٠٠ جلدر عن لوحة "الحارس الليلى"، كما حصل فان جوين على ٦٠٠ جلدر، وهو أعلى سعر تقاضاه فى حياته، مقابل المنظر الذى رسمه لمدينة لاهاى. وتدل حالة ايزاك فان اوستاده Isaak van Ostade الذى قدم فى عام ١٦٤١ إلى أحد متعهدى الفن ثلاث عشرة صورة مقابل سبعة وعشرين "جلدر"، على نوع الأجور البخسة التى كان المصورون المشهورون الذين كانوا يتضورون جوعًا مضطرين إلى قبولها[4]. وكانت الصور التى ترسم بالأسلوب القومى المطابق للطبيعة رخيصة بالقياس إلى الأسعار التى كان ارتفاعها فى كثير من الأحيان مبالغًا فيه، والتى كانت مقابل أعمال الفنانين الذين كانوا يزورون إيطاليا ويعملون بالأسلوب الإيطالى. فهناك

---

(١) Ibid., P. 120 .

(٢) N.S. Trivas : Frans Hals, 1941, P. 7.

(٣) W. Martin, loc cit., P. 369.

(٤) Adolf Rosenberg : Adriaen und Isaak van Ostade, 1900, P. 100 .

فنانون مثل فرانز هالس، وفان جوين، وياكون فان رويسديل، وهوبيما، وكويب Cuyp ، وايزاك فان أوستاده، ودى هوخ، لم يتقاضوا أبدًا أسعارا مرتفعة"[1]. أما فى البلاد التى تسودها ثقافة البلاط الأرستقراطية، فكانت أجور الفنانين أعلى. ففى إقليم الفلاندر المجاور، كان روبنز يتقاضى مقابل صوره مبالغ أكثر بكثير من تلك التى كان يتقاضاها أكثر المصورين الهولنديين شهرة. وكان معدل إيراده اليومى مائة "جلدر" فى أفضل فترة من حياته"[2]، وقد حصل على ١٤،٠٠٠ فرنك من صورته "أكتيون Acteon"، وهو أعلى سعر دفع مقابل صورة قبل عصر لويس الرابع عشر"[3]. وفى عهد لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر، أصبح دخل الفنانين، وخاصة مصورى البلاط، ثابتًا، وظل محتفظًا بمعدل مرتفع نسبيًا. وهكذا ظل اياسانت ريجو Hyacinthe Rigaud مثلاً يحصل على إيراد سنوى بلغ متوسطه ٣٠،٠٠٠ فرنك سنويًا فيما بين عامى ١٦٩٠ و١٧٣٠ ، وتقاضى عن صورة لويس الرابع عشر وحدها ٤٠،٠٠٠ فرنك"[4]. ومن جهة أخرى فقد كان ريجو حالة استثنائية حتى فى فرنسا، حيث لم يكن الفنانون أبدًا فى حالة مزدهرة كالكتاب، الذين كانوا فى أحيان كثيرة متخمين بحق. فمن الحقائق المعروفة أن بوالو Boileau كان يحيا حياة سيد عظيم فى بيته فى أوتوى Auteuil ، وترك ثروة نقدية مقدارها ٢٨٦،٠٠٠ فرنك. وكان راسين، بوصفه مؤرخًا ملكيًا، يتقاضى مرتبًا مقداره ١٤٥،٠٠٠ فرنك طوال فترة أربت على عشر سنوات، وفى خلال خمسة عشر عامًا كسب موليير ٣٣٦،٠٠٠ فرنك من عمله كمخرج وممثل مسرحى، يضاف إليها ٢٠٠،٠٠٠ فرنك من عمله ككاتب"[5]. وكان هذا الفارق بين دخل الكاتب ودخل الفنان تعبيرًا عن التحامل القديم على العمل اليدوى، وزيادة تقدير أولئك الذين لا صلة لعملهم بالحرف اليدوية. ففى فرنسا كان مصورو البلاط أنفسهم يشغلون مركز موظفى البلاط الأقل قيمة، حتى القرن الثامن عشر"[6]. ويروى كوكان Cochin أن

---

(1) H. Floerke, Op. cit., P. 180 .

(2) Ibid., P. 54 .

(3) G. d'Avenel : Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913, 1922, P. 231 .

(4) Ibid., P. 237 .

(5) Ibid., PP. 293, 300, 341 .

(6) Paul Drey : Die Wirtsch. Grundlagen der Malkunst, 1900, P. 50 .

الدوق دانتان D'Antin ، خليفة مانسارا Mansard في منصب مدير الخزانة. كان من عادته أن يعامل أعضاء الأكاديمية بطريقة مفرطة في الغرور. ويناديهم بطريقة تنطوى على رفع الكلفة والتصغير (أى بلفظ tu فى الفرنسية)"[1]. وبطبيعة الحال فإن شخصا مثل لوبران كان يعامل معاملة مختلفة، وكانت طريقة معاملة الفنانين تختلف بالطبع من فرد إلى آخر اختلافًا بينًا.

وتدل المرتبة المنخفضة نسبيًا، التى كان يحتلها الفنانون فى فرنسا وهولندا، على أن المهنة كانت قاصرة على أفراد القطاعين الأوسط والأدنى من الطبقة الوسطى. أما روبنز فكان استثناء فى هذه الحالة بدورها، فقد كان ابن موظف كبير، والتحق بأفضل المدارس ، وأنهى تعليمه الاجتماعى فى خدمة البلاط. وحتى قبل أن يصبح مصور البلاط للأرشيدوق ألبرت، كان فى خدمة فنشنزو جونزاجا Claudius Civilis فى مانتوا. وظل على صلة وثيقة بحياة البلاط ودبلوماسيته طوال حياته. وقد اكتسب. إلى جانب مركزه الاجتماعى الرفيع. ثروة طائلة. وكان يتحكم فى كل الحياة الفنية لبلده كأنه ملك. ولم يكن دور قدراته التنظيمية فى هذا الصدد يقل أهمية عن دور مواهبه الفنية. ولولا هذه القدرات، لاستحال عليه تنفيذ الطلبات التى كانت تنهال عليه، والتى كان يلبيها دائمًا حتى آخر تفاصيلها. ولم يستطع مواجهة هذه الطلبات إلا عن طريق تطبيق أساليب الإنتاج الصناعى فى تنظيم العمل الفنى. وعن طريق الاختيار الدقيق للمعاونين الخبراء، والاستخدام الرشيد لوقتهم ومواهبهم. ولو قارنا مراسم الفنانين الهولنديين – حتى مرسم رمبرانت ذاته – بنظامه الذى هو أشبه بالإنتاج الصناعى. والذى كان العمل فيه مقسمًا بدقة، لبدت الأولىلاذات طابع عائلى شخصى إلى حد بعيد. وقد أشار البعض عن حق إلى أن طريقة روبنز فى العمل أصبحت ممكنة لأول مرة بفضل التفسير الكلاسيكى لعملية الخلق الفنى. فالتنظيم الرشيد لعمل الفنان، الذى طبق لأول مرة بصورة متسقة فى مرسم رافاييل. والذى يضع تمييزًا أساسيًا بين ابتداع الفكرة الفنية وتنفيذها، مبنى على الفكرة القائلة أن القيمة الفنية للصورة متضمنة فى المسودة التى يصنعها الفنان. وأن نقل فكرة اللوحة إلى صورتها النهائية ليس إلا أمرًا ذا أهمية ثانوية"[2]. وقد ظل هذا الفهم المثالى للفن

---

(1) A. Dresdner , Op. cit., P. 309 .

(2) Rudolf Oldenbourg : P.P. Rubens, 1922, P. 116 .

سائدا بصورة مطلقة فى التفكير النظرى والممارسة العملية لعصر الباروك البلاطى والكلاسيكى، ولكنه لم يعد سائدا فى التصوير الهولندى ذى النزعة المطابقة للطبيعة. ففى هذا التصوير كانت تعزى إلى التنفيذ اليدوى، والتخطيط التصويرى، ولمسة الفرشاة، وكل اتصال بين يد الفنان وقماش اللوحة، أهمية بلغت حدا أصبحت معه الرغبة فى الاحتفاظ بهذا كله فى نقائه الأصلى تؤدى حتمًا إلى تضييق نطاق تقسيم العمل منذ البداية. وقد سار روبنز وفقًا للفهم الكلاسيكى للخلق الفنى فى تلك الفترة من حياته، التى كان عليه فيها أن يواجه أكثر الطلبات، وكان مضطرًا إلى ترك الجانب الأكبر من مهمة تنفيذ أعماله لمساعديه. ولم يظهر هذا الاتجاه بوضوح إلا بعد لوحة "رفع الصليب Elevation of the Cross فى أنتورب"[1]، ثم اختفى ثانية فى المرحلة الأخيرة من حياته العملية، التى تنتمى إليها مجموعة أخرى من أعماله المصطبغة بطابع أكثر شخصية.

أما رمبرانت فقد بلغ مرحلة من تطوره تناظر الأسلوب الذى اتبعه روبنز فى شيخوخته، بعد أن تجاوز مباشرة الفترة الأولى من حياته كرسام للصور الشخصية. فمنذ ذلك الوقت، أصبح التصوير بالنسبة إليه نوعًا من الاتصال الشخصى المباشر، أى أنه نوع دائم التجدد من "الانطباعية" يجعل الواقع خلقًا للعين التى تغزو كل شىء وتملك كل شىء. ولنذكر فى هذا الصدد أن ريجل قسم تاريخ الفن إلى فترتين كبيرتين: فى الأولى، وهى الفترة البدائية، كان كل شىء موضوعًا، وفى الثانية، وهى الفترة الحاضرة، كان كل شىء ذاتًا. وتبعًا لهذه النظرية، لا يكون التطور من العصر الكلاسيكى القديم إلى الباروك سوى انتقال تدريجى من الفترة الأولى إلى الثانية، بحيث كان التصوير الهولندى فى القرن السابع عشر هو أهم نقاط التحول فى الطريق المؤدى إلى الحالة الراهنة، التى يبدو فيها كل موضوع مجرد انطباعات وتجارب للوعى الذاتى[2]. وعلى حين أن النزعة التجديدية التى حققها روبنز عند نهاية حياته لم تلحق ضررًا بسمعته العامة، فإن نفس هذه النزعة التجديدية كلفت رمبرانت كل ما اضطر إلى فقدانه. وقد بدأ التدهور بعد انتهائه من لوحة "الحارس

---

[1] Ibid., P. 118 .

[2] Alois Riegl, op. cit., P. 277 .

الليلى" عام ١٦٤٢، على الرغم من أن اللوحة ذاتها لم تخفق إخفاقًا كاملا[1]. وفيما بين ١٦٤٢، ١٦٥٦ لم يكن رمبرانت قد أصبح بلا عمل بعد، غير أن اتصالاته بالبورجوازية الغنية كانت قد بدأت تضعف وتنقطع. وكان هناك هبوط ملحوظ فى عدد الأعمال التى طلبت منه حتى الخمسينات من ذلك القرن، وعندئذ فقط وقع فى مصاعب مالية خطيرة[2]. ولم يكن رمبرانت ضحية طبيعته الخاصة غير العملية، أو إهماله لشئونه الخاصة فحسب، بل أن الأصح هو أن إخفاقه كان نتيجة للتحول التدريجى للجمهور إلى النزعة الكلاسيكية[3]، ولابتعاده هو عن الاتجاهات الوقورة لأسلوب الباروك، وهى الاتجاهات التى لم يكن ينفر منها حين كان أصغر من ذلك سنًا[4]. وكان رفض لوحته "كلاوديوس المواطن Claudius Civilis التى رسمها لبلدية أمستردام، أول علامات الأزمة الحديثة فى الفن، التى كان رمبرانت أول ضحاياها. وبطبيعة الحال فإنه لو كان قد عاش فى أى عصر سابق لما شكله هذا العصر على النحو الذى أصبح عليه، ولكنه لو كان قد عاش فى أى عصر سابق لما تركه ينحدر على هذا النحو. ففى ثقافة البلاط المحافظة، كان من الجائز ألا يشتهر أى فنان من هذا النوع على الإطلاق، ولكن الفنان الذى كان يعترف به فى ثقافة البلاط هذه، كان يستطيع – على الأرجح – أن يحتفظ بمكانته على نحو أفضل مما استطاع الفنان أن يحتفظ بها فى هولندا المتحررة التى تسودها الطبقة الوسطى، والتى سمحت له بأن يتطور فى حرية، ولكنها حطمته حين لم يعد يقبل الإذعان. والحق أن الحياة الروحية للفنان تظل دائمًا فى خطر: فلا النظام التسلطى ولا النظام التحررى (الليبرالى) للمجتمع يخلو كل الخلو من الخطر عليه، إذ أن الأول يمنحه حرية أقل، والثانى يعطيه أمانًا واستقرارًا أقل. وهناك فنانون لا يشعرون بالأمان إلا حين يكونون أحرارًا، غير أن هناك أيضًا فنانين لا يمكنهم التنفس بحرية إلا حين يكونون آمنين. وعلى أية حال فقد كان القرن السابع عشر فترة من أقل الفترات قدرة على تحقيق الجمع المثالى بين الحرية والأمان.

---

(1) Carl Neumann : Rembrandt, 1902, P. 426 .

(2) Max Friedlaender : Die Niederlaend. Mal. Des XVII. Jahrhunderts, 1924, P. 32.

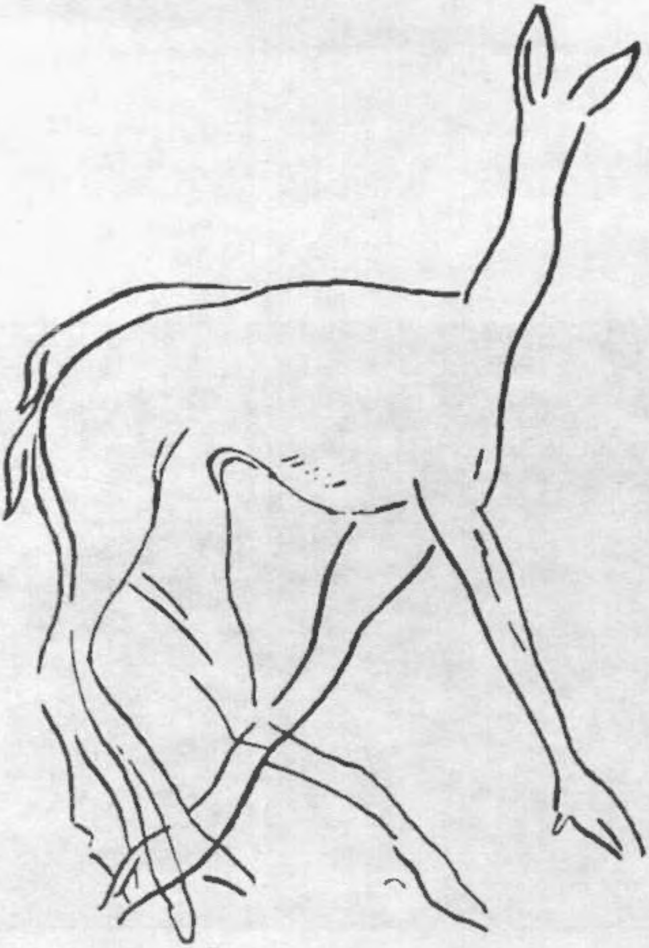
(3) Willi Drost : Barockmalerei in den German. Laendern. Handbuch der Kunstwiss., 1926, P. 171.

(4) E. Schmidt – Degener, op. cit., P. 27 .

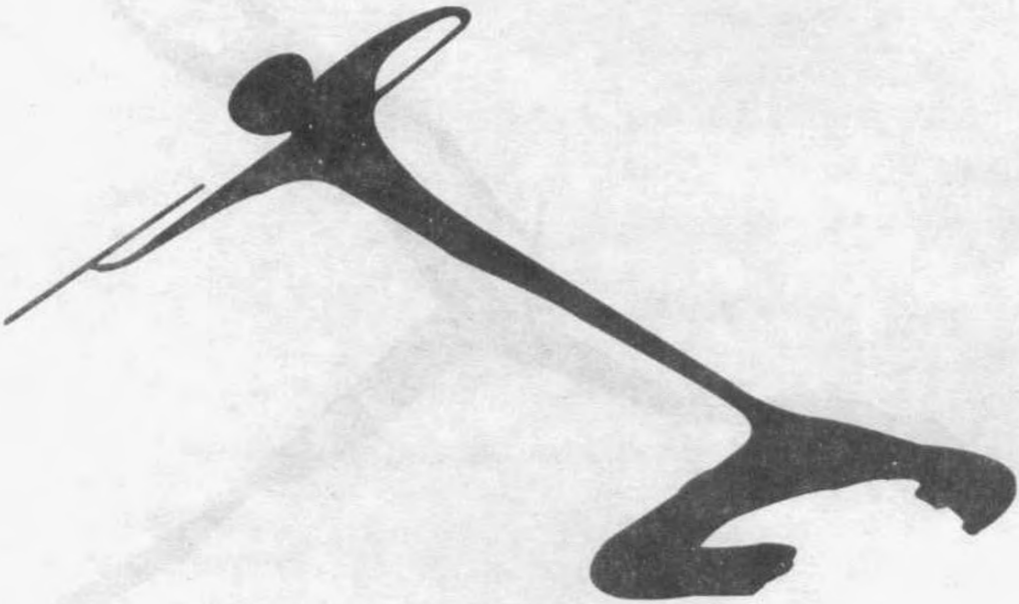
اللوحات



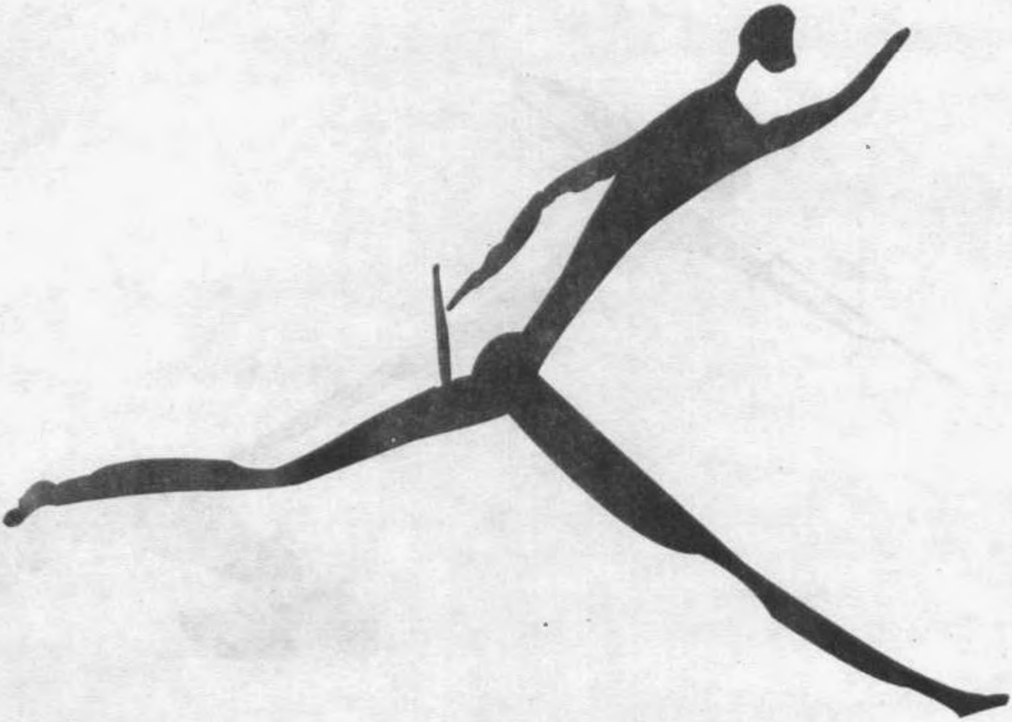
((ثور)) ـ رسم تخطيطي لفوكونيه Fauconnet
نقلاً عن تصوير في أحد كهوف التاميرا ـ وهو يمثل نزعة
مطابقة الطبيعة عند صيادي العصر الحجري القديم ، الذين
جعلوا الفن ، بوصفة أداة للسحر ، خاضعاً لحاجات الحياة
اليومية .



((غزال)) رسم تخطيط لهنرى بروى H. Breuil
نقلاً عن حفر على حجر جيرى عثر عليه فى " بودى مون Bout-du-Mont "بقرب «ليزيزى Les Eyzies»
فى فرنسا ــ وهو يمثل انطباعية الحركة ، التى تطورت اليها نزعة مطابقة الطبيعة فى صور الكهوف بشمال أسبانيا وجنوب فرنسا .



((صياد)) ــ من تصوير فى العصر الحجرى المتوسط بالأسلوب المسمى بالأسبانى الشرقى ، الذى يحول نزعة مطابقة الطبيعة فى الاتجاه الفرانكو ـ كالابرى الى نزعة تعبيرية تصميمية أو تنميقية .



((صياد)) ـ رسم على صخرة فى " أورانج فرى ستيت " مأخوذة عن نسخة نقلها ج . و . ستو G.W.Stowe ـ وهو يمثل النظير الأنثروبولوجى للنزعة التعبيرية فى العصر الحجرى المتأخر .



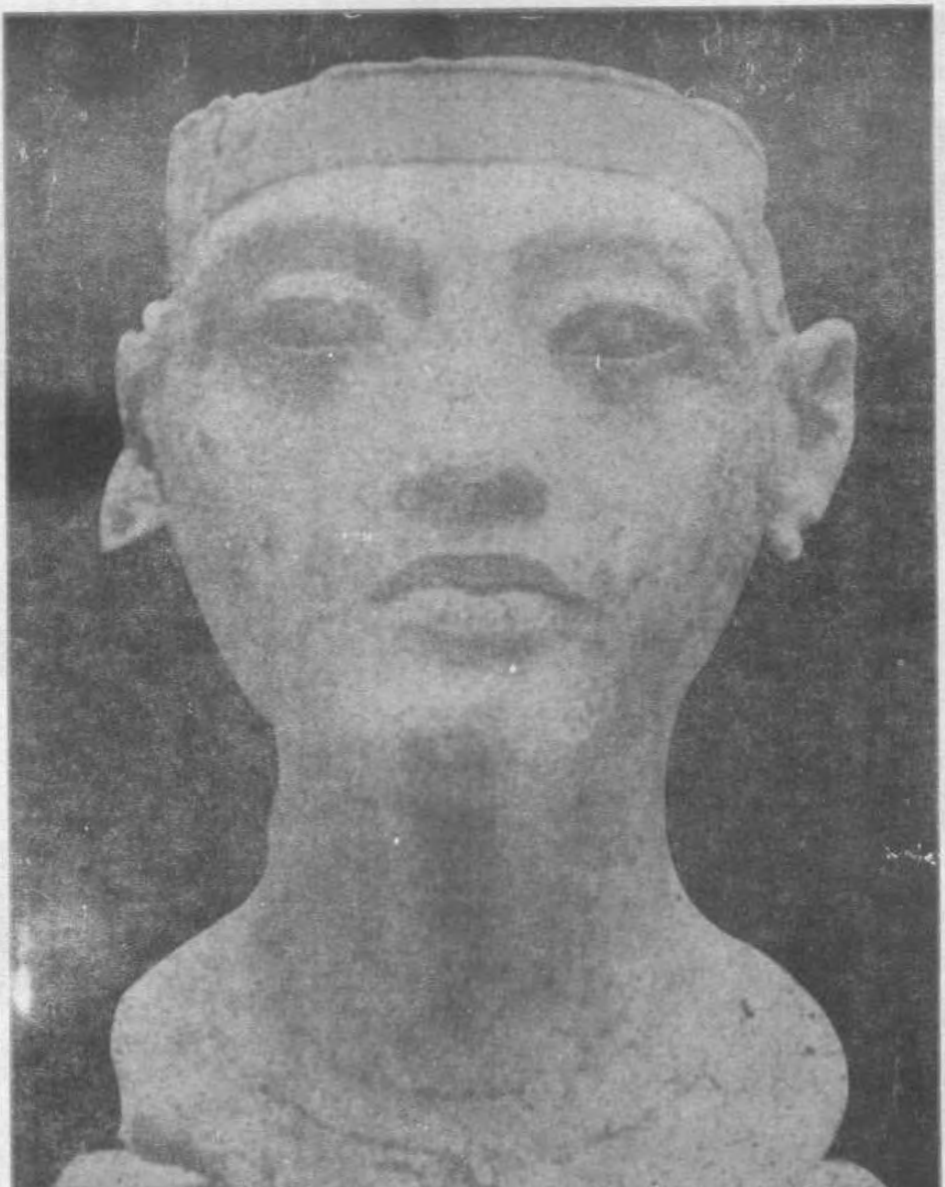
((شيخ البلد)) ـ " المتحف المصرى" . أوائل الأسرة الخامسة ـ وهو المثل الكلاسيكى لنزعة مطابقة الطبيعة فى المملكة القديمة .



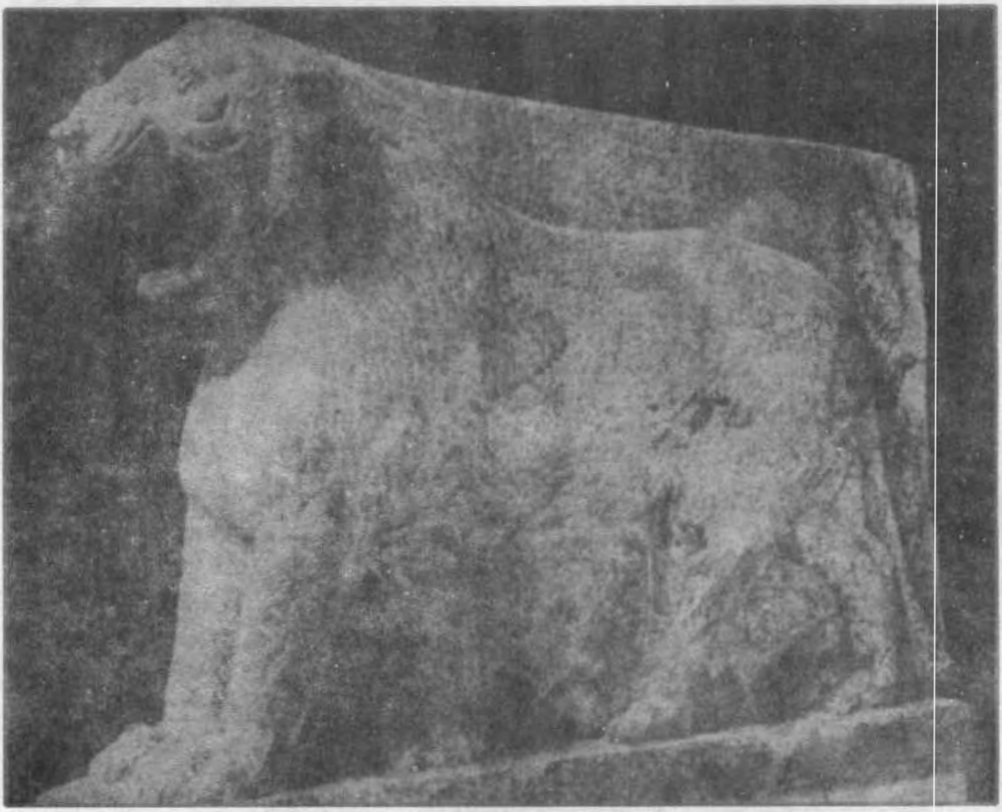
((الكاتب الجالس القرفصاء)) ـ " متحف اللوفر بباريس " الأسرة الخامسة ــ هنا أيضاً نجد أن نزعة مطابقة الطبيعة هى العنصر السائد ، غير أن المبادئ الشكلية أوضح ظهورا فى هذه الحالة ، وهى تظهر فى توازن تام مع العناصر المطابقة للطبيعة .



((سنوسرت الأول)) ـ " المتحف المصرى " الأسرة الثانية عشرة ـ عمل يمثل الفهم الرسمى للفن فى المملكة الوسطى ، ولا يتألف إلا من قسمات نمطية خــالــصة .



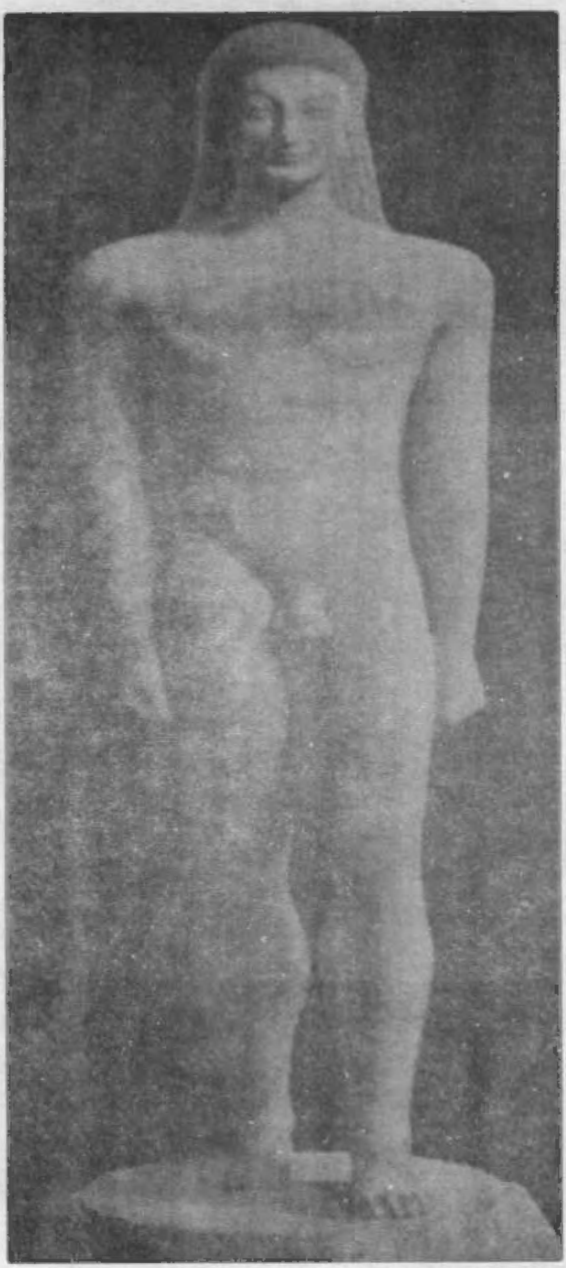
((أمنحتب الرابع)) - " برلين ، المتحف القديم " .
الأسرة السابعة عشرة - تعد صور المصلح العظيم أفضل أمثلة الأسلوب " الأنطباعى " الجديد ، الذى يتخلص من الجمود الفاقد الحياة ، وربما من كل الروح التقليدية ، التى يتسم بها فن البلاط الدينى القديم .



((أسد)) ـ "لندن ، المتحف البريطانى " القرن التاسع ق.م.ـ مثال لما يسمى " بحراس الأبواب Doorkeepers " ـ التى اشتهر بها النحت المعمارى الأشورى ـ والتى تعبر بأقوى صورة ممكنة عن مبدأ المواجهة المضاد لنزعة مطابقة الطبيعة ، عن طريق الرجلين الأماميتين الساكنتين من المنظر الأمامى ، والأرجل الأربع المتحركة من المنظر الجانبى .



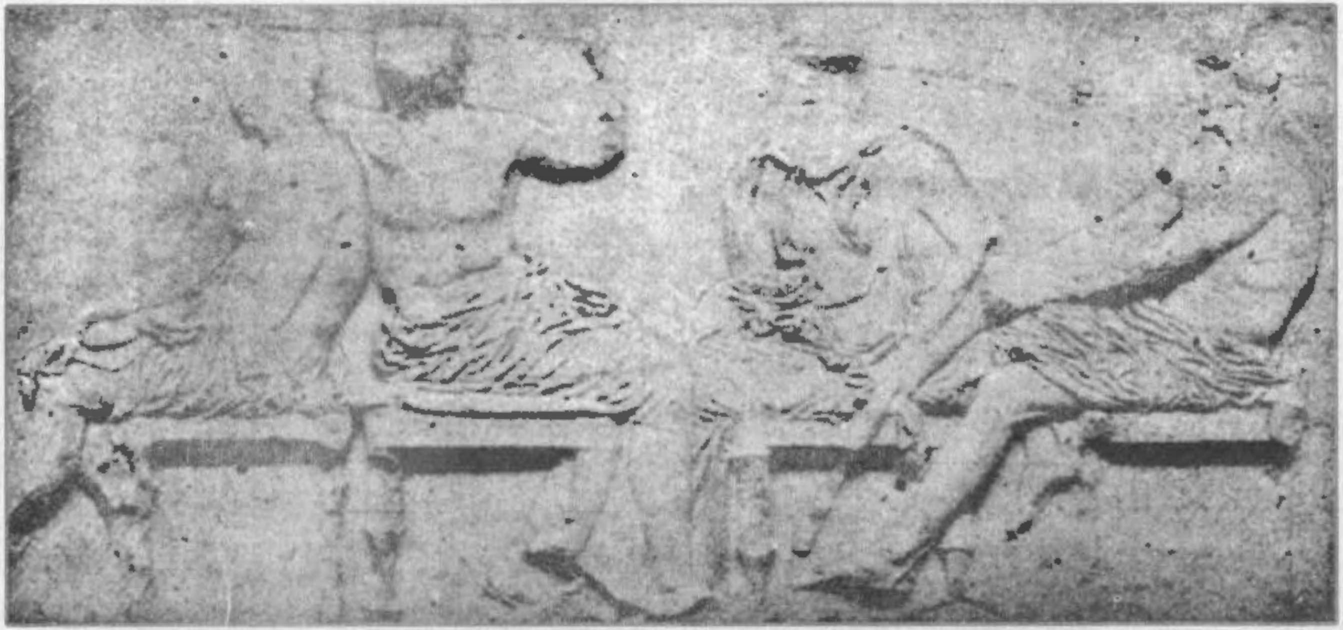
((شكل أنثوى)) - " أثينا ، متحف الاكروبوليس "
القرن السادس ق.م. — من بين تماثيل " الصبايا
Korai " العديدات التى تقدم قرابين ، وهى تمثل
القسمات المألوفة فى الأسلوب الأيونى المتأنق .



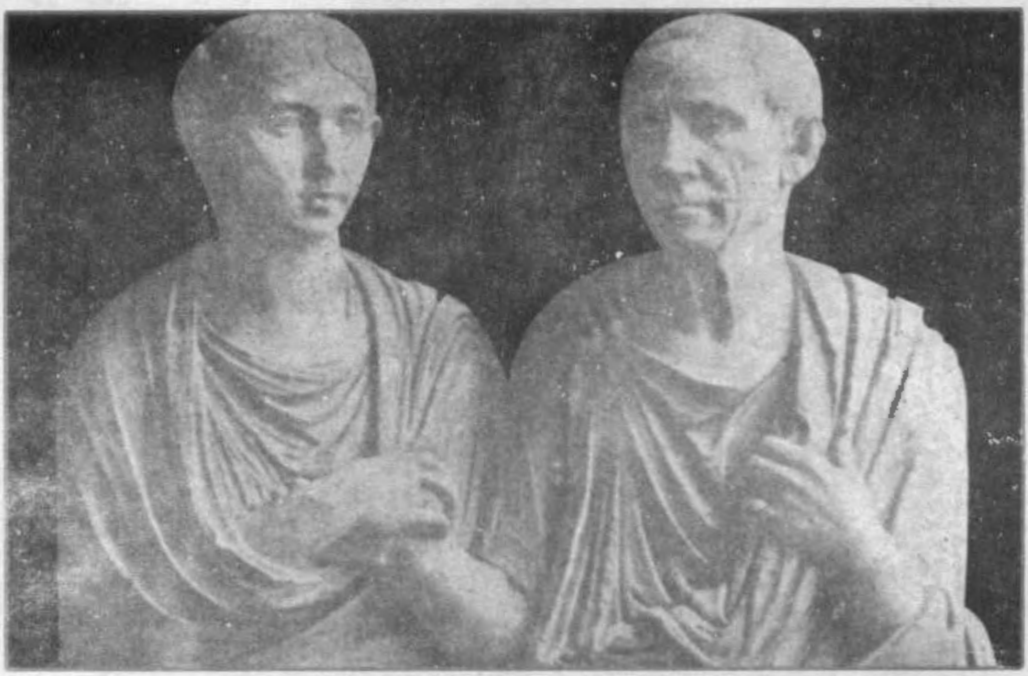
((شكل رجل)) ـ " أثينا ، المتحف القومى "
القرن السادس ق.م. ـــ من أقدم الأمثلة الفنية
لفكرة " الجمال الخير : ((كالوكاجاثيا)) التى
عملت الطبقة الحاكمة اليونانية على نشرها
من خلال فنانيها وشعرائها وفلاسفتها .



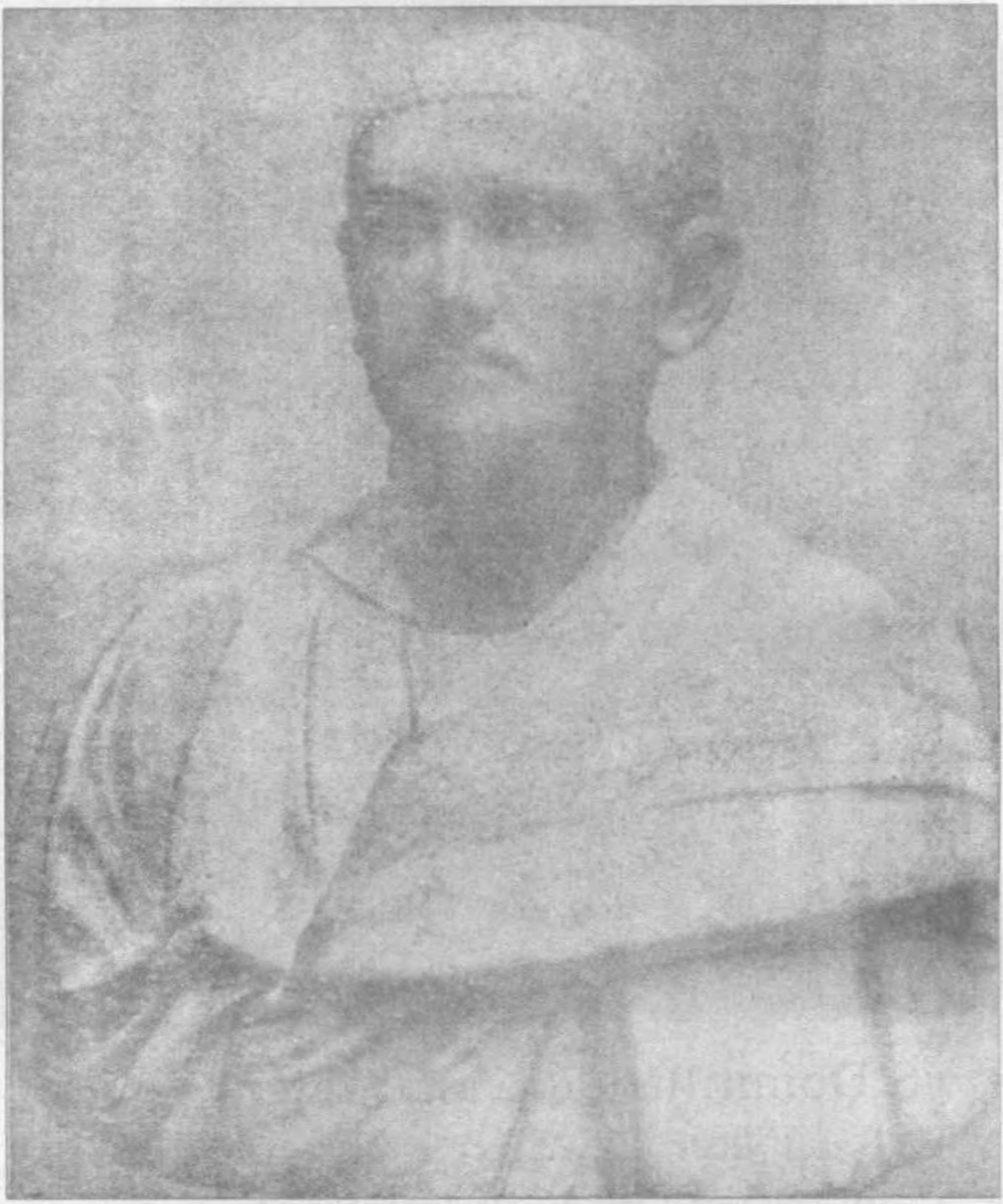
((بولوكليتوس ـ حامل الرمح)) ـ (متحف نابولى)
٤٥٠ـ ٤٤٠ق.م. نسخة مرمرية رومانية ـ يمثل
((قانون بولوكليتوس)) ، بما فيه من توازن ، الصيغة
الكلاسيكية للمثل الأرستقراطى الأعلى فى الجمال .



((مأدبة الآلهة)) ـ من الواجهة الشرقية للبارثينون .
" لندن ، المتحف البريطانى " ٤٤٧ــ ٤٣٢ق.م. ــ تعد
أعمال النحت فى البارثينون أقوى الآثار الفنية تعبيراً عن
الديمقراطية الأثينية .



((زوجان رومانيان)) " كاتوبورشيا " . " روما ، الفاتيكان " . عصر أغسطس ـ يظل هذا العمل يحمل طابع النحت الشـ صى المقدس القديم ، المرتبط بعبادة الأجداد .



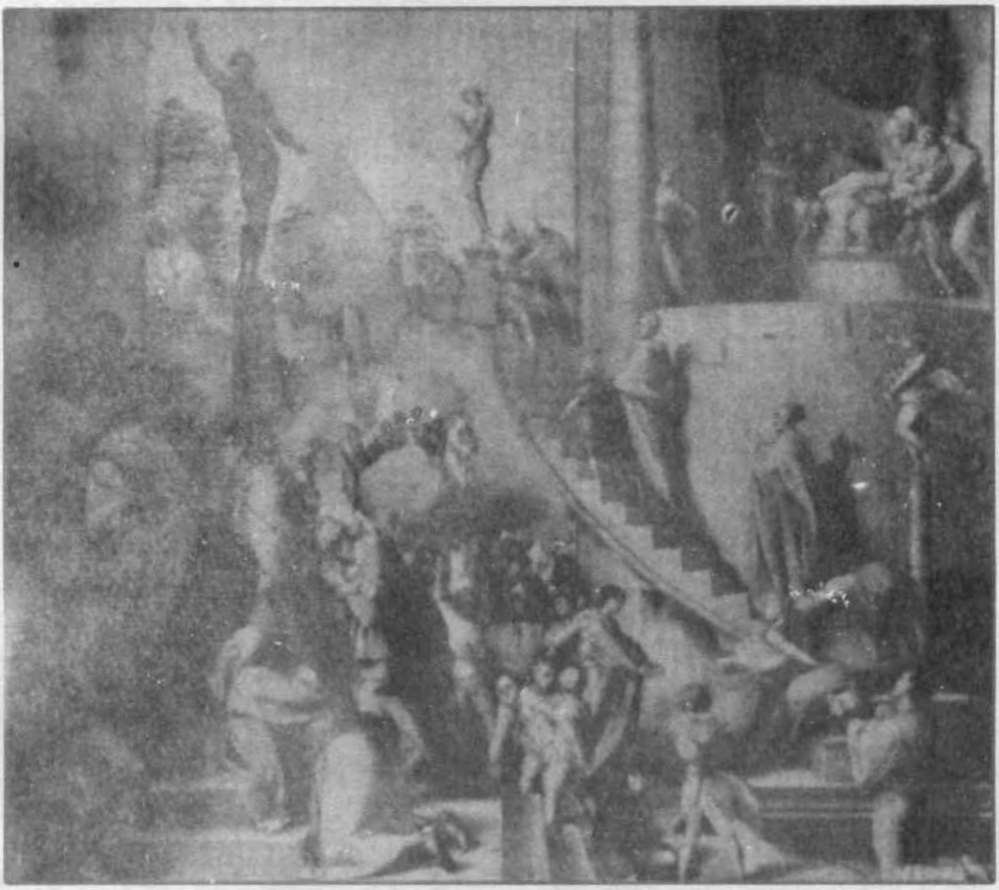
((رأس صورة شخصية)) ـ " لندن ، المتحف البريطانى "
حوالى ٢٥٠ ميلادية ـ النزعة التعبيرية الرومانية .



تصوير فى سقف مدفن سانتا دوميتيلا S.Domitilla فى روما فى القرن الثانى ـ احتفظت صور المدافن المسيحية المتقدمة بالسمات الأساسية للنزعة الانطباعية الرومانية المتأخرة ، ولكن كثيراً ما كانت تظهر فيها ، فى الوقت ذاته ، علامات الهواية الفجة .



ميكلانجلو : يوم الحساب (جزء تفصيلى) . " روما الكنيسة السستينية " ١٥٣٤ــ ٤١. عند ميكلانجلو ، وهو الممثل الرئيسى لعصر النهضة ، يبدأ انحلال الاحساس الكلاسيكى بالانسجام . فلوحتة " يوم الحساب " لم تعد تمجيداً للجمال والقوة والشباب ، بل هى صورة يأس وفزع .



بونتورمو : يوسف فى مصر . " لندن ، المعرض القومى " . ١٥١٨- ١٩هنا نجد تفككاً للمكان مشابهاً لما نجده فى الأعمال الأخيرة لميكلانجلو . فهناك أشكال حقيقية تتحرك فى اطار غير حقيقى ، مشيد بطريقة اعتباطية .



برونتسينو : اليونورا دى توليدو وإبنها . (فلورنسه ، أوفيتسى) حوالى ١٥٥٥ـ كان برونتسينو من مؤسسى نزعة المانرزم البلاطية ، وذلك فى لوحاته الشخصية قبل كل شئ .



تنتوريتو : ((العشاء الربانى)) " البندقية ، سان جورجو ماجيورى " ١٥٩٢ــ ٤ـ يكفى أن نقارن احدى اللوحات التى صور فيها تنتوريتو العشاء الربانى ، بطريق معالجة ليوناردو للموضوع نفسه ، لكى نلاحظ كيف أدت حركة المانرزم الى انحلال تام لعصر النهضة ، والى اصطباغ التجربة البصرية بصبغة دينامية درامية مطلقة .



جريكو : ((دفن الكونت أورجاز)) " توليدو ، سان تومى " ١٥٨٦ــ يمثل هذا العمل منظراً شعائرياً بالأسلوب البلاطى الصحيح ، ولكنه يمثل فى الوقت ذاته دراما روحية تبلغ أقصى درجات العمق والرقة والغموض .



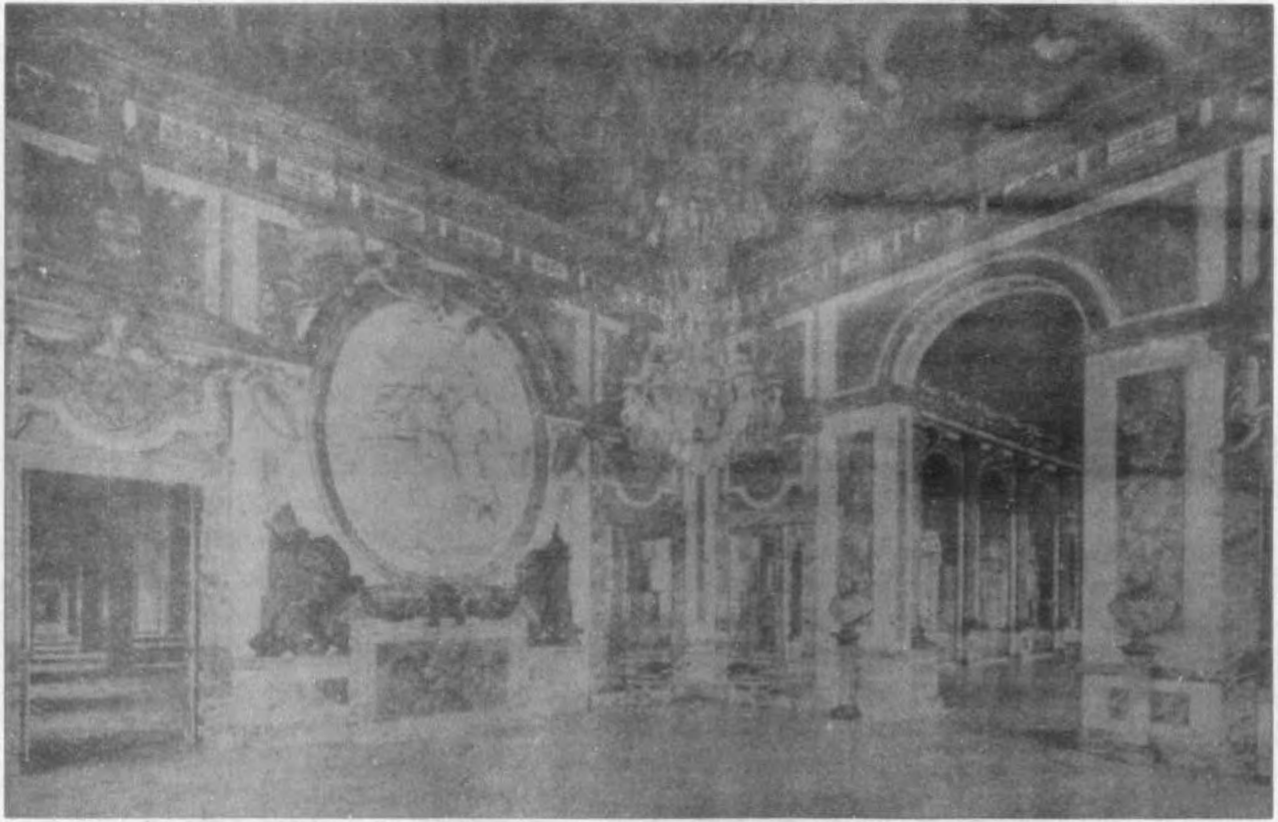
كارافاجو : ((صلب القديس بطرس))" روما ، سانتا ماريا دل بوبولو " حوالى ١٦٠٠ـ لم تكن نزعة مطابقة الطبيعة عند كارافاجو متمشية دائماً مع ذوق الراعين من رجال الكنيسة ، الذين كانوا يفتقدون فيها جلال النظرة ، ويعترضون على " سوقية " معالجته لموضوعات الكتاب المقدس .



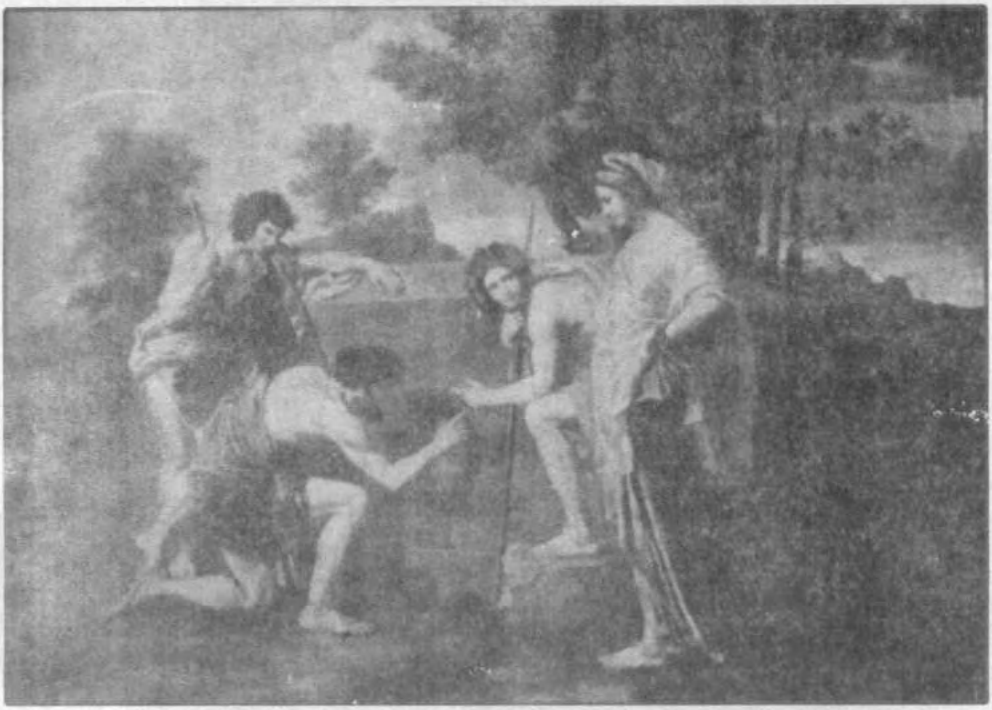
لودوفيكو كاراتشى : ((العذراء مع القديسين))
" بولونيا ، بيناكوتيكا " ـ كان فنانوا أسرة كاراتشى
أنجح فنانى عصرهم فى تلبية مطالب الكنيسة الكاثوليكية
بطريقة مرضية . وقد أصبحت أنواع الصور الدينية التى
أنتجوها أنماطاً للفن الكنسى الحديث .



لورنتسو برنينى : فرانشسكو الأول من استى .
" مودينا ، معرض أسرة استى " ١٦٥٠ــ يعد برنينى اهم فنانى التماثيل الشخصية فى عصر الباروك، وهى تماثيل تشترك قوالبها البلاغية فى عناصر كثيرة مع لغة النزعة الانفعالية الدينية .



لوبران : ((صالون الحرب)) فى قصر فرساى ١٦٨٦-
يعد " فن فرساى " تلخيصاً لفن البلاط فى عصر الباروك .



بوسان : ((وفى أركاديا أكون)) " باريس ، اللوفر ، ١٦٣٨ــ ٩" كان بوسان أهم الفنانين الذين مهدوا الطريق لفاتو من حيث هو مصور موضوعات دعوته ، ولكنه لايزال يمثل نظرة اسطورية كلاسيكية الى هذا الموضوع .



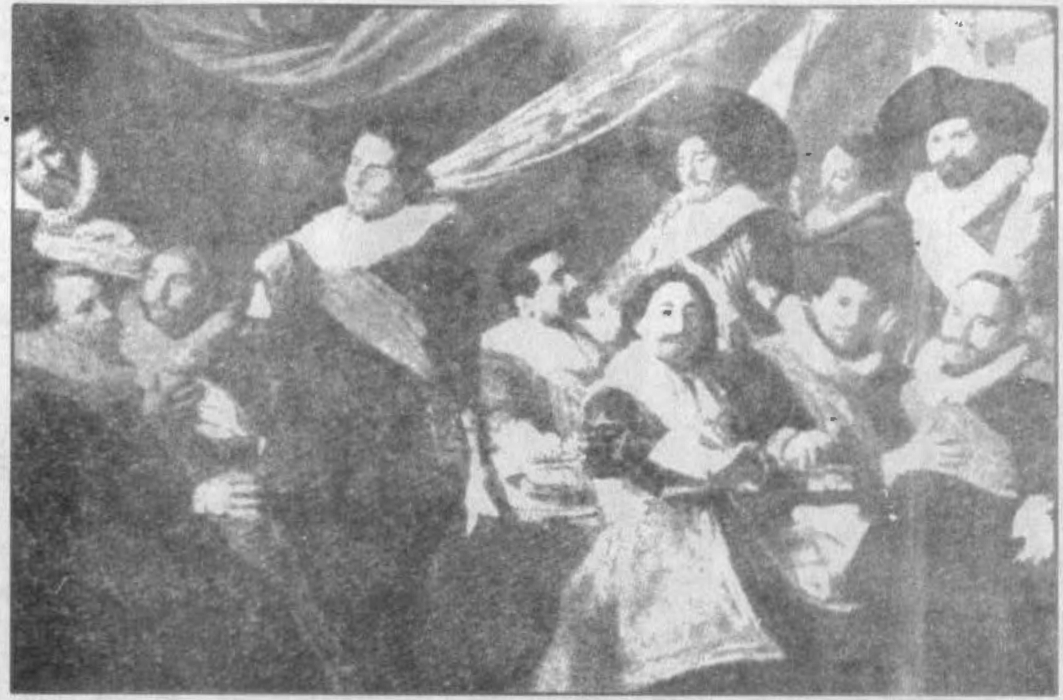
أيا سانت ريجو Hyacinthe Rigaud ((صورة لويس الرابع عشر)) " باريس ، اللوفر " ، ١٧٠١ــ هذه الصورة كانت أغلى الصور ثمناً فى عصرها ، فقد تلقى الفنان عنها ٤٠٠٠ر٤٠ فرنك .



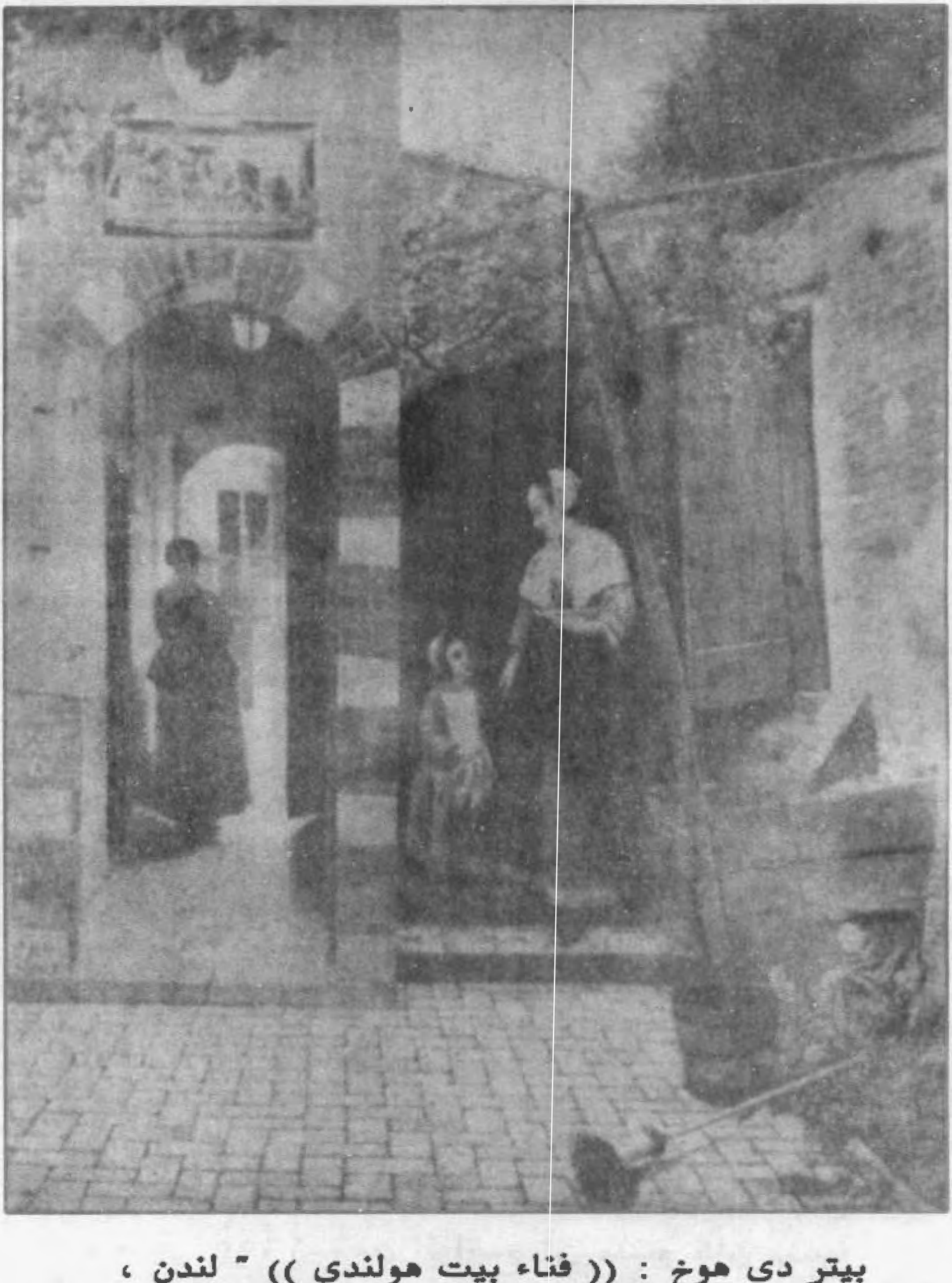
روبنز : ((عبادة المجوس)) ١٦٢٤" متحف أنتورب "



رمبرانت : ((تضحية مانوا)) " درسدن ، معرض التصوير " ١٦٤١ــ عمل رمبرانت ، وهو الفنان البورجوازى بالمعنى الصحيح ، على اضفاء صبغة روحية على ذلك الاتجاه الذى كان عند روبنز اتجاهاً خارجياً بدرجات متفاوته ، وأن ظل مع ذلك شديد الفعالية .



فرانز هالس : ((الحرس المدنى لرماة القديس جورج)) .
" هارم ، متحف فرانز هالس " ١٦٢٧ــ يمثل فرانز
هالس قمة مجموعة فنانى الصور الشخصية الهولنديين ،
وكان يعبر أقوى تعبير عن الوعى الطبقى البورجوازى
لمعاصريه .



بيتر دى هوخ : ((فناء بيت هولندى)) " لندن ، المعرض القومى " ١٦٥٨ــ كان بيتر دى هوخ مصور القطاعات المتوسطة من البورجوازية الميسورة الحال .



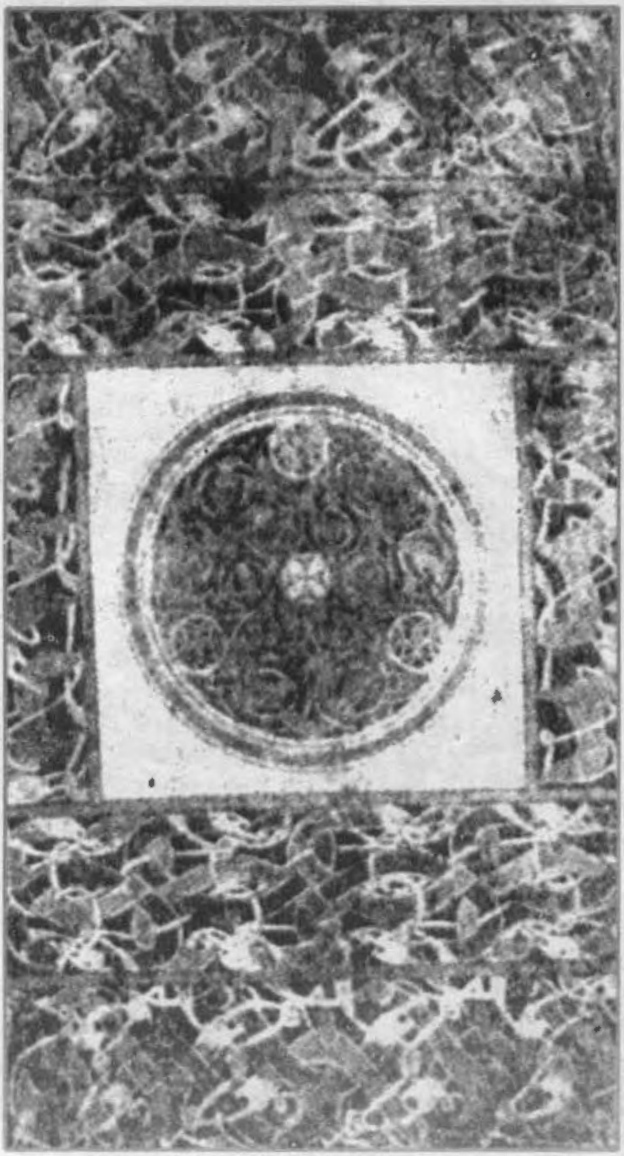
متسو : ((درس الموسيقى)) " لندن ، المعرض القومى ، بعد سنة ١٦٥٥ـ من الواضح أن متسو كان ينتج لأوساط أرقى وأغنى من تلك التى كان ينتج لها بيتر دى هوخ



((المسيح مع الحواريين)) - صورة بالفسيفاء " سقف كنيسة سانتا بودنزيانا ، بروما " نهاية القرن الرابع - هنا يظهر المسيح كأنه قنصل رومانى بصحبة كبار أعضاء مجلس الشيوخ . ففى العصر الذى أعقب " بيان التسامح " مباشرة ، اقترب الفن مرة أخرى من المثل الكلاسيكى الأعلى للجمال .



((الأمبراطورة ثيودورا مع حاشيتها)) ـ صورة بالفسيفساء " كنيسة فيتالى ببلدة رافينا " القرن السادس ـ يمثل هذا العمل منظراً شعائريا بحتاً ، فالعمل الدينى قد تحول الى شعائر للبلاط .



((انجيل دور Durrow)) ـ " كلية ترينيتى ، ديلن " ـ يعد رسم المنمنمات لدى الرهبان الايرلنديين ، بنظرتة الزخرفية الخالصة الى الفن ، نتاجاً نموذجياً لعصر الهجرات



((المبشر)) ــ من " الكتاب الذهبى " " هارلى ٢٧٨٨" لندن ، المتحف البريطانى ، حوالى عام ٨٠٠ــ مثال لأسلوب البلاط الفخم بما فيه من منمنمات زاخرة بالألوان ، تملأ الصفحة بأكملها ، ويمثل جزء منها صوراً إهدائية ، والجزء الآخر صوراً لمبشرين .



((رسم بالريشة من " كتاب المزامير فى أوترخت")) — " لندن ، المتحف البريطانى " حوالى عام ١٠٠٠. والرسم مستمد من أقدم نسخ ثلاث باقية من الأصل ، الذى أنتج فى أسقفية ريمز عند بداية القرن التاسع . ويمثل هذا العمل أهم مثل فنى للمخطوطات التى كانت ترسم بالأسلوب الانطباعى التخطيطى ، الذى هو مضاد تماماً لكتب الآناجيل الامبراطورية الفحمة ، ومن الواضح أنه كان موجهاً الى جمهور أقل تدقيقاً .



((فارس)) " القاعة الشرقية لكاتدرائية بامبرج " القرن الثالث عشر ـ يعد " فارس بامبرج " ، بما يتسم به من كبرياء وتهذيب ونمو عقلى وجسمى رفيع ، تجسداً كاملاً للمثل الأرستقراطى الأعلى للعصر القوطى



((رأس)) على أحد أعمدة الباب الملكى لكاتدرائية شارتر . أواسط القرن الثانى عشر . من أقدم أمثلة التصوير ذى النزعة الفردية للشكل البشرى فى العصور الوسطى .



يان فان أيك " ((القضاة العدول))
ـ جزء من " الشاة المقدسة " . جنت ،
سان بافون . تمت عام ١٤٣٢ ـ
واحدة من " مناظر الأسفار الطبيعية
التى تمثل بوضوح النظرة الدينامية
للعصور الوسطى المتأخرة .



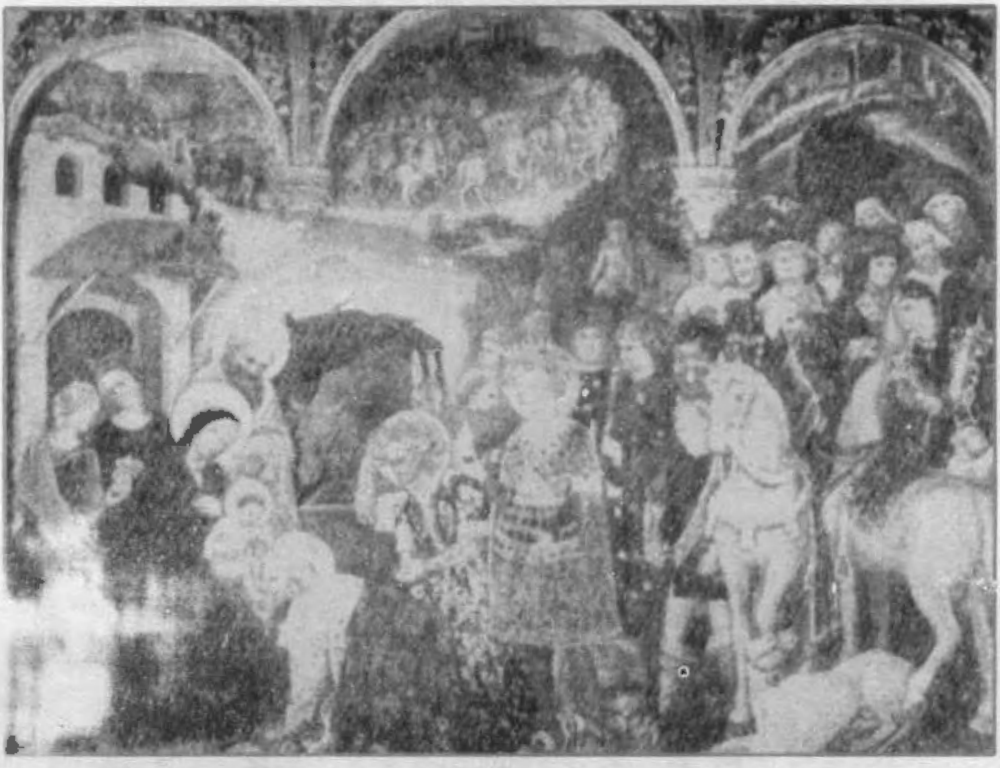
جوتو ((قبلة يوذا)) . " كابيلادلارينا ، بادوا " .
حوالى ١٣٠٥ ـ يعد جوتو أول وأعظم فنانى النزعة الكلاسيكية البورجوازية التى حقق توازناً كاملاً بين العناصر المطابقة للطبيعة والعناصر الشكلية فى التصوير .



ناردو دى تشيونى : جزء تفصيلى من " الفردوس " . ((فرسك)) " سانتا ماريا نوفلافى فلورنسه " . خمسينات القرن الرابع عشر . يدل فن ناردو دى تشيونى وأندريا أوركانيا ، بما فى تكويناتهما من تنظيم مسطح متحجر ، على استمرار الأسلوب الكهنوتى الوقور للعصور الوسطى ، ولكنه فى الوقت ذاته يمثل ، بتصويره للقوالب التشكيلية بمزيد من الثقة ، مرحلة هامة فى تقدم نزعة مطابقة الطبيعة .



مازاتشو : ((القديس بطرس يعمد)). " فلورنسه ، كييزا دل كارمينى " . ١٤٢٥ ـ ٢٧ ـ يعد " الرجل المتجمد من شدة البرد ((فى الطرف الأيمن للصورة مثلاً كلاسيكيا لنزعة مطابقة الطبيعة فى أوائل القرن الخامس عشر .

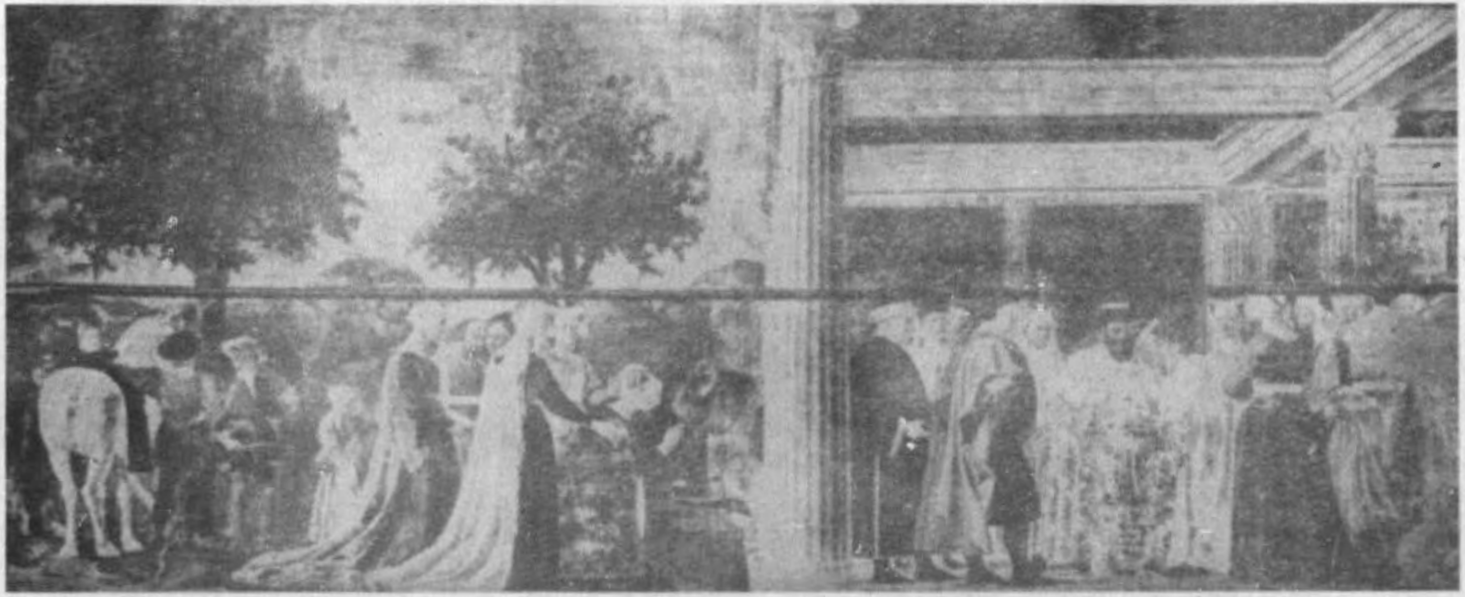


جنتيلى دا فابريانو: ((عبادة المجوس)) . " فلورنسه ، اوفيتسى " ، ١٤٢٣ ــ يظهر تأثير روح الفروسية الرومانتيكية للبلاطات الايطالية الشمالية فى فلورنسه منذ بداية القرن الخامس عشر .

ولا يظهر هذا الاتجاه فى أى عمل يمثل الوضوح الذى يظهر به فى ((عبادة المجوس)) لجنتيلى ، وهو عمل يقف ، بفضل طابعة الاحتفالى الفخم ،على طرفى نقيض مع الفن البورجوازى لهذه الفترة .



فرا انجليكو : البشارة . ((فلورنسه ، معبد سان ماركو)) حوالى ١٤٤٠ ـ يعد الجمع بين العنصر الكنسي والعنصر الدنيوى ، والوسيط والحديث ، فى تصوير فرا انجليكو ، مثلاً واضحاً لامتزاج الأساليب فى النصف الأول من القرن الخامس عشر .



بييرودلا فرانشسكا : ((ملكة سبأ أمام سليمان)) .
من مجموعة الفرسك المسماة " قصة الصليب المقدس " فى قاعة سان فرانشسكو فى اريتسا ، حوالى ١٤٦٠ — يسترشد فن بييرو أساساً بمبادئ عقلانية ومطابقة للطبيعة ، غير أن الطابع البلاطى فى الأسلوب الفخم الوقور للفن ، الذى ظل طويلاً يعمل فى خدمة بلاط ، هو طابع لا تخطئة العين .

الفهـرس

الموضوع	الصفحة

الفن والمجتمع
عبر التاريخ

الجزء الثانى

تأليف / أرنولد هاوزر

ترجمة دكتور / فؤاد زكريا

تليفاكس ٠٣/٥٦٧٤٤٣٨ الإسكندرية

الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجزء الثاني

تأليف

أرنولد هاوزر

ترجمة

د. فؤاد زكريا

الطبعة الأولى

٢٠٠٥ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجزء الثانى

الناشــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنـى قبلـى السكة الحديـد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الثانى

المؤلـــــف: أرنولد هاوزر - ترجمة د. فـؤاد زكريا

رقـم الإيـداع: ١٦٥٢٨ / ٢٠٠٤ م

الترقيم الدولى: 8 - 507 - 327 – 977

الباب السادس

الروكــوكــو ..

والعصر الكلاسيكى .. والعصر الرومانتيكى

الفصل الأول

انحـلال فـن البـلاط

من الحقـائق المعـروفة أن تطـور فـن الـبلاط، الـذى ظـل مستمرا بلا انقطاع تقريـبًا مـنذ نهايـة عصـر النهضـة، قـد توقـف فى القرن الثامن عشر، وحلت محله النزعة الذاتية البورجوازية التى لا تزال مسيطرة، على وجه العموم، على فهمنا للفن إلى الـيوم. عـلى أنه ليس من المعروف بنفس المقدار أنه كانت توجد سمات معينة من الاتجـاه الجديـد فـى عصر الروكوكو ذاته، وأن الاستقلال عن تراث البلاط قد حدث بـالفعل فـى النصـف الأول مـن القـرن الـثامن عشـر. فـبرغم أنـنا لا ندخـل العـالم البورجوازى قبل ظهور جريز Greuze وشاردان Chardin، فإن بوشيه Boucher ولارجـيير Largillière كانـا، فـى عهدهمـا الأسبق، يقرباننا منه كل القرب. فمنذ أوائـل عصـر الـروكوكو أخـذ يخـتفى الاتجـاه إلى الأسـلوب الـرسمى الفخـم monumental والشـكلى والشـعائرى، وحـل محلـه طـابع أكـثر رقـة وأقـدر عـلى الـتغلغل فـى أعمـاق الـنفس. وأصبح اللـون والظـلال فـى التعـبير مفضلين. فى الفن الجديـد، عـلى الخـط العظـيم، الثابـت، الموضوعى، وأصبحت نغمة النزعة الحسية والوجدانـية تسمع فى جميع مظاهر هذا الفن. وإذن، فعلى الرغم من أن القرن الثامن عشـر لم يكـن، فـى بعـض الـنواحى، أكثر من استمرار، بل اكتمال، لنزعة الفخامة والمظهـرية فـى عصـر الـباروك، فإنـه لم يعـرف عـلى الإطـلاق ذلك التمسك الحرفى "بالذوق الفخم grand gout" الذى كان القرن السابع عشر يأخذه قضية مسلمًا بها. فحـتى فـى الحـالات الـتى كانـت الأعمـال الفنـية فـيها تخصـص لأعـلى طـبقات المجـتمع. كانـت تفـتقر إلى الطابع البطولى الفخم. ومع ذلك فإن الفن الذى نتحدث عـنه فـى هـذا الصـدد كـان لا يـزال بطبيعة الحال فنًا شديد الترفع، ارسـتقراطيًا فى أساسـه. أعـنى فنا يرى أن معايير البهجة ومسايرة التقاليد أهم من معايير الروحـانية والتلقائية، ويؤدى فيه العمل الفنى وفقًا لأنموذج ثابت، متكرر على الدوام، ومعترف

بـه مـن الجميع – فنا كانت أبرز سماته هى الأسلوب المتقن فى الأداء، وإن ظل هذا الأسـلوب خارجـيًا تمامًـا فـى كـثير مـن الأحـيان. ولم تختف هذه العناصر التقليدية للـروكوكو، المسـتمدة من الباروك، كما لم تحل محلها سمات الذوق البورجوازى، إلا تدريجيًا.

ولقـد أتى الهجوم على تراث الباروك والروكوكو من اتجاهين مختلفين، غير أنـه كـان فـى كلـتا الحالـتين مبنـيًا عـلى معارضـة الـذوق السـائد . كان أحد هذين الاتجـاهين هـو الـنزعة الانفعالـية والطبيعـية الـتى يمثـلها روسـو ورتشاردسـن Richardson وجريـز وهوجـارت Hogarth ، والاتجاه الآخر هو النزعة العقلانية والكلاسـيكية عـند لسـنج Lessing وفنكـلمان Wickelmann ، وعـند مـنجز Mengs، ودافـيد David. وكـان الاتجاهـان معًـا يضـعان المـثل الأعـلى للبسـاطة والجديـة، الـذى تتسم به النظرة البيوريتانية إلى الحياة، فى مقابل الميل إلى الظهور والادعـاء فـى فـن الـبلاط. وقـد تم الانـتقال مـن فـن الـبلاط إلى الفن البورجوازى فى إنجلـترا فـى وقـت أسبق، وعلى نحو أكمل، مما حدث فى فرنسا ذاتها، التى ظل فـيها تـراث الـباروك والـركوكو مستمرا، ولكـن مـن وراء ستار، وظل قائمًا حتى فى الحـركة الرومانتيكـية. ومـع ذلـك، فعـند نهايـة القرن الثامن عشر كان الفن الوحيد الهـام فـى أوروبـا هو الفن البورجوازى . صحيح أنه كان من الممكن تمييز اتجاهين، أحدهمـا تقدمـى والآخـر رجعـى، فى داخل الطبقة الوسطى، ولكن الفن الحى المعبر عن المثل العليا الأرستقراطية ، والذى يخدم أغراض البلاط، لم يعد له وجود. والحق أنـه لم يحدث إلا نادرًا، طوال تاريخ الفن والثقافة، إن كان انتقال السيطرة من طبقة اجتماعـية إلى أخـرى كـاملاً مثـلما كـان فـى هـذه الحالـة، الـتى حلت فيها الطبقة الوسـطى محل الأرستقراطية حلولاً تامًا، كما أن تغير الذوق، الذى استعيض فيه عن الزخرف بالتعبير، لم يكن قط على هذا القدر من الوضوح القاطع .

ولم تكـن هـذه ، بطبـيعة الحـال ، هـى المـرة الأولى التى تظهر فيها الطبقة الوسـطى عـلى المسـرح بوصـفها رائـدة الـذوق. فمنذ. القرنين الخامس عشر والسادس عشـر، نجـد فـنًا يسـوده أساسًـا طـابع الطبقة الوسطى، كان هو المسيطر على جميع أرجـاء أوروبـا. ولم تحـل محلـه أعمـال يسـودها أسلوب البلاط إلا فـى عصر النهضة

المتأخرة، وفى عصر "المانرزم" والباروك. ولكن فى القرن الثامن عشر، عندما عادت الطبقة الوسطى إلى السيطرة فى الميدان الاقتصادى والاجتماعى والسياسى، انهار الفن الشعائرى للبلاط مرة أخرى، بعد أن كانت سماته المميزة قد اكتملت، وحل محله ذوق الطبقة الوسطى حلولاً كاملاً. والواقع أن هولندا وحدها هى التى عرفت فى القرن السابع عشر فنًا للطبقة الوسطى له مكانته الرفيعة، وهو فن كانت روح الطبقة الوسطى أقوى تغلغلاً فيه مما كانت فى عصر النهضة، الذى كانت تتخلله عناصر فرنسية رومانتيكية، وصوفية دينية. غير أن فن الطبقة الوسطى الهولندى هذا ظل ظاهرة تكاد تكون منعزلة تمامًا فى أوروبا فى ذلك العصر، وعندما أرسى القرن الثامن عشر دعائم فن الطبقة الوسطى الحديث، لم يكن لهذا الأخير ارتباط مباشر بذلك المظهر الأسبق له. والواقع أنه لم يكن من الممكن أن يكون التطور متصلاً، وذلك على الأقل لأن التصوير الهولندى ذاته فقد قدرا كبيرًا من طابع الطبقة الوسطى فيه خلال القرن السابع عشر. أما فى فرنسا وإنجلترا، فإن الأصل الحقيقى لفن الطبقة الوسطى الحديثة كان يرجع إلى التغيرات الاجتماعية الداخلية فى كلا البلدين، فكان من المحتم أن تكون هذه التغيرات هى أساس التحول الذى طرأ على مفهوم الفن فى أسلوب البلاط، كما أن القوة الدافعة التى أتت من الحركة الفلسفية والأدبية المعاصرة كان من المحتم أن تكون أقوى من تلك التى تستمد من الفن السائد فى بلاد نائية زمنيًا ومكانيًا.

والواقع أن التطور الذى بلغ قمته السياسية فى الثورة الفرنسية، وحقق هدفه الفنى فى الرومانتيكية، قد بدأ فى عهد "الوصاية Régence"[1] بالقضاء على النفوذ الملكى من حيث هو مبدأ السلطة المطلقة، وتدهور البلاط بوصفه مركز الفن والثقافة، وانحلال نزعة الباروك الكلاسيكية بوصفها الأسلوب الفنى الذى يعبر تعبيرًا مباشرًا عن الطموح إلى القوة والشعور الواعى بها فى نظام الحكم المطلق. وقد كان الجو ممهدًا لهذه العملية من قبل خلال حكم لويس الرابع عشر. ذلك لأن حروبه التى لم تتوقف جعلت الاضطراب يدب فى ميزانية البلاد، وأصبحت

---

(1) يطلق اسم "عهد الوصاية" على حكم فيليب دورليان خلال الفترة التى كان فيها لويس الخامس عشر قاصرًا (١٧١٥ - ١٧٢٣). وكان هذا الحكم رد فعل على الحكم المطلق للملك لويس الرابع عشر. (المترجم)

الخزانة خاوية، والشعب فقيرًا، إذ أن من المحال خلق دافعى ضرائب بالجلد والحبس، أو تحقيق التفوق الاقتصادى بالحروب والغزوات. وكانت تسمع، حتى فى أثناء حياة "الملك الشمس roi soleil" (لويس الرابع عشر)، تعليقات متذمرة عن عواقب الأوتوقراطية. ولقد كان فنلون Fénelon صريحًا كل الصراحة فى هذه الناحية، أما بيل Bayle ومالبرانش Malebranche وفونتنيل Fontenelle فإنهم ذهبوا فى هذا الصدد إلى حد قيل معه عن حق أن "أزمة الروح الأوروبية"، التى ملأ تاريخها القرن الثامن عشر، قد بلغت أشدها منذ عام ١٦٨٠ فصاعدًا[١]. كذلك فإن نقد النزعة الكلاسيكية ازداد قوة، فى نفس الوقت تقريبًا، ومهد الطريق لانحلال فن البلاط. وبحلول عام ١٦٨٥ كانت الفترة الخلاقة فى النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك قد انتهت، وفقد لوبران نفوذه، كما أن كبار كتاب العصر، مثل راسين وموليير وبوالوا وبوسويه، كانوا قد قالوا آخر كلماتهم، أو آخر ما لديهم من كلمات حاسمة[٢]. وكان "الصراع بين القدماء والمحدثين" يمثل بداية النزاع بين التراث والتقدم، والنزعة الكلاسيكية والنزعة المحدثة، والمذهب العقلى والمذهب الانفعالى، وهو النزاع الذى سوى فيما بعد، فى النزعة الرومانتيكية المسبقة Pre - romanticism عند ديدرو وروسو.

ولقد كانت مدام دى مانتنون Mme de Maintenon، الورعة التقية، هى التى تحكم الدولة والبلاط فى أواخر أيام لويس الرابع عشر. ولم تعد الطبقة الأرستقراطية تشعر بالراحة فى جو الوقار الكئيب والتقوى الضيقة الأفق، السائد فى فرساى. وعندما مات الملك تنفس الجميع الصعداء، ولاسيما أولئك الذين توقعوا أن تؤدى وصاية فيليب دورليان إلى التحرر من الحكم المطلق. فقد كان الوصى ينظر على الدوام إلى نظام عمله الإدارى على أنه نظام عفى عليه الزمان، وبدأ حكمه برد فعل على الأساليب القديمة فى جميع المجالات. ففى المجال السياسى والاجتماعى، كان يسعى إلى بعث طبقة النبلاء من جديد، وفى المجال الاقتصادى، كان ميالاً إلى

---

(١) **Paul Hazard : La Crise de la conscience européenne, 1935, I, PP. i-v.**

(٢) **Cf. Bédier – Hazard : Hist. de la Litt. Fran., II, 1924, PP. 31-2. Germain Martin : La Grande industrie en France sous le règne de Louis XV, 1900, P. 15.**

المشروعات الحرة الفردية، كما هي الحال في مشروعات "لو Law"[1]، كما استحدث أسلوبًا جديدًا في طريقة حياة الطبقات العليا، وجعل من مذهب اللذة والإباحية اتجاهًا سائدًا في العصر. وبدأت حالة من الانحلال العام، لم تتمكن أية رابطة من الروابط القديمة من مقاومتها. وعلى الرغم من أن بعض هذه الروابط قد أعيد تكوينه فيما بعد، فإن النظام القديم قد انهار الآن انهيارًا نهائيًا. وكان أول عمل قام به فيليب دورليان في ميدان إدارة الدولة هو إلغاء وصية الملك الراحل، التي كانت تنص على الاعتراف بأبنائه غير الشرعيين. وكانت تلك هي بداية تدهور سلطة الملك، التي لم تعد أبدًا إلى سابق عهدها من العظمة، على الرغم من استمرار الملكية المطلقة. وأخذت ممارسة السلطة العليا تزداد تعسفًا، ولكن ثقة أولئك الذين يمسكون بزمام السلطة أخذت تضعف بالتدريج – وهي عملية وصفت على أفضل نحو في تلك الكلمات التي يستشهد بها الكثيرون، والتي كتبها المارشال ريشليو إلى لويس السادس عشر: "في عهد لويس الرابع عشر لم يكن أحد يجرؤ على فتح فمه، وفي عهد لويس الخامس عشر كان كل شخص يهمس، أما الآن فكل شخص يتحدث بملء فيه، وبحرية وسهولة تامة". أما محاولة تقدير القوة الحقيقية من خلال الأوامر والمراسيم الحكومية فهي، كما يلاحظ توكفيل، خطأ مضحك. ذلك لأن الجزاءات، مثل عقوبة الإعدام المشهورة جزاء على كتابة ونشر الكتب المنافية للدين وللنظام العام، ظلت حبرا على ورق. وكانت أسوأ عقوبة يتعين على المذنبين تحملها هي مغادرة البلاد، وكثيرًا ما كان ينذرهم ويحميهم نفس الموظفين الذين كانت مهمتهم هي إدانتهم. لقد كانت الحياة العقلية بأسرها، في عهد لويس الرابع عشر، لا تزال تحت حماية الملك، ولم يكن في استطاعة أحد أن يدافع عن موقفه مستقلاً عنه، ناهيك بالدفاع عن هذا الموقف ضده. أما الآن فقد ظهر حماة جدد، ورعاة

---

(1) جون لو (١٦٧١ – ١٧٢٩) اقتصادي اسكتلندي، اشتهر بمشروعاته الاقتصادية والمصرفية في أوروبا، وأسس بنكا في باريس عام ١٧١٦، ولما نجحت أعماله كلفه فيليب دوليان بتأسيس بنك وطني فرنسي، وأصبح بعد ذلك مشرفًا عامًا على الخزانة الفرنسية. ولكن مشروعاته أخفقت لأنها لم تكن مرتكزة على أساس متين، فرحل عن فرنسا، ومات طريدًا في إيطاليا. (المترجم)

جدد، ومراكز جديدة للثقافة، وتطور الفن مستقلاً إلى حد بعيد عن البلاط والملك، أما الأدب فكان تطوره مستقلاً عنهما تمام الاستقلال.

وقد نقل فيليب دورليان مقر الحكم من فرساى إلى باريس، وكان هذا الانتقال نفسه يكاد يكون هدمًا للبلاط. فقد كان الوصي ينفر من كل القيود والرسميات وأساليب الضغط، ولم يكن يشعر بسعادة حقيقية إلا في صحبة أقرب أصدقائه. وكان الملك الصغير يعيش في التويلرى، والوصى فى "الباليه رويال" (القصر الملكى)، وكان النبلاء مشتتين فى قلاعهم وقصورهم، يرفهون عن أنفسهم في المسارح والحفلات الراقصة وصالونات المدينة. وكان الوصى و"الباليه رويال" يمثلان ذوق باريس الأكثر تحررًا ومرونة، في مقابل "الذوق الفخم grand gout" لفرساى. ولم تعد حياة "المدينة" تابعة لحياة "البلاط" ، بل إنها حلت محل البلاط واضطلعت بوظائفه الثقافية. ومن هنا فإن صيحة الحزن التى هتفت بها الكونتيسة الملكية اليزابيث شارلوت، أم الوصى: "لم يعد فى فرنسا بلاط!" تطابق الواقع تمامًا. ولم يكن ذلك الوضع مرحلة عابرة، إذ أن البلاط بمعناه القديم، قد اختفى الآن إلى الأبد. فقد كان ذوق لويس الخامس عشر مماثلاً لذوق الوصى، إذ أنه كان بدوره يفضل صحبة جماعة محدودة من الأصدقاء، كما أن لويس السادس عشر كان يميل، قبل كل شيء، إلى الحياة داخل نطاق أسرته. وكان الملكان معًا يتجنبان الاحتفالات الشعائرية، كما كانا يسأمان من آداب السلوك الرسمى (الاتيكيت) ويملانها، وعلى الرغم من أنها ظلت باقية إلى حد ما، فإنها فقدت مع ذلك كثيرًا من وقارها وفخامتها. ففى بلاط لويس السادس عشر كانت النغمة السائدة هى نغمة العلاقة الشخصية الوثيقة، وكانت اللقاءات الاجتماعية تتخذ، خلال ستة أيام فى الأسبوع، طابع الحفل الخاص[1]. وكان المكان الوحيد الذى ظهر فيه ما يشبه جو البلاط خلال عهد الوصاية هو قلعة الدوقة مين Maine فى "سو Sceaux"، التى أصبحت مسرحًا لاحتفالات رائعة، مبتكرة، باهظة التكاليف، كما أصبحت فى الوقت ذاته مركزًا جديدًا للفن، وبلاطًا حقيقيًا لربات الفنون. غير أن برامج الترفيه

---

(1) F. Funk – Brentano : L' Ancien régime, 1926, PP. 299 – 300 .

التي كانت تنظمها الدوقة كانت تنطوى على بذور الانحلال النهائي لحياة البلاط: إذ أنها تمثل مرحلة الانتقال من أسلوب البلاط القديم إلى صالونات القرن الثامن عشر — وهي الوريثة الثقافية للبلاط. وعلى هذا النحو تفكك البلاط مرة أخرى، فتحول إلى تلك المجتمعات الخصوصية التي كان قد تطور منها حتى أصبح مركز الفن والأدب.

ولقد كان من أهم أجزاء برنامج فيليب، محاولته إعادة الحقوق السياسية والوظائف العامة القديمة للطبقة الأرستقراطية التي قمعها لويس الرابع عشر. فقد كون من أفراد طبقة النبلاء الإقطاعية ما يسمى "بالمجالس Conseils"، التي كان المقصود منها أن تحل محل وزراء الطبقة الوسطى. غير أنه اضطر إلى التخلي عن التجربة بعد ثلاث سنوات فقط، لأن النبلاء كانوا قد فقدوا عادة إدارة شئون الدولة، ولم يعد لديهم أى اهتمام حقيقي بحكم البلاد. وهكذا كانوا يتغيبون عن الاجتماعات، مما حتم العودة إلى نظام لويس الرابع عشر، إن طوعًا وإن كرهًا. وعلى ذلك فإن عهد الوصاية يمثل،في مظهره الخارجي، بداية تحول جديد في اتجاه الاستقراطية، يعبر عنه تزايد صرامة الحواجز الاجتماعية والانعزال المتزايد للطبقات المختلفة، ولكنه، في حقيقته الباطنة، يمثل استمرارا للتقدم الظافر للطبقة الوسطى، ومزيدًا من التدهور لطبقة النبلاء. ولقد كان من السمات المميزة للتطور الاجتماعي في القرن الثامن عشر، وهي سمة لاحظها "توكفيل" من قبل، إنه على الرغم من كل الاهتمام بالحواجز التي تفرق بين الطوائف والطبقات المختلفة، فإن عملية التسوية الثقافية لم يكن من الممكن إيقافها، كما أن الناس الذين كانوا حريصين كل الحرص على الاحتفاظ بانعزالهم بعضهم عن بعض خارجياً، قد أصبحوا أقرب شبهاً بعضهم إلى بعض داخلياً [1]، بحيث لم تكن هناك في النهاية سوى طائفتين كبيرتين: عامة الشعب، ومجتمع الذين يقفون فوق مستوى عامة الشعب. وكان المنتمون إلى هذه الفئة الأخيرة يشتركون في العادات نفسها والذوق نفسه ويتحدثون اللغة نفسها. فقد اندمجت الأرستقراطية والبورجوازية الكبيرة في طبقة واحدة تمثل الصفوة الثقافية، وأدى ذلك إلى جعل حماة الثقافة السابقين يعطون ويأخذون في الوقت ذاته. فلم

---

(1) Alexis de Tocqueville: L'Ancien régime et la revolution 1859 4 th edit p. 171.

يقتصر الأمر على تردد أفراد طبقة النبلاء العليا على البيوت التى كان ممثلو المؤسسات المالية الكبيرة والبيروقراطية يحلون ضيوفاً عليها، بل إنهم إزدحموا فى صالونات سادة الطبقة الوسطى الأثرياء وسيداتها المثقفات. فكانت "مدام جوفران Geoffrin " تجمع فى بيتها بين أفراد الصفوة الثقافية والاجتماعية المختارة، من أبناء الأمراء والكونتات، كما كانت تستضيف صانعى الساعات وأصحاب الحرف الصغيرة، وكانت تراسل إمبراطورة روسيا والكاتب الألمانى "جريم Grimm"، وتصادق ملك بولندا وفونتنيل، وترفض دعوة فردريك الأكبر، وتشرف مفكراً شعبياً مثل دلمبيرD'Alembero باهتمامها الشخصي. وفضلاً عن ذلك فإن اتخاذ الطبقة الأرستقراطية لأنماط التفكير والمفاهيم الأخلاقية السائدة لدى الطبقة الوسطى وامتزاج الطبقات العليا بطبقة المثقفين البورجوازية، بدأ فى نفس اللحظة التى كان فيها الشعور بالتفاوت فى المراتب الاجتماعية أقوى مما كان فى أى وقت مضى[1]. ومن الجائز أنه كانت هناك بالفعل علاقة سببية بين الظاهرتين.

ولم تحتفظ طبقة النبلاء فى القرن السابع عشر، من بين جميع امتيازاتها الإقطاعية، إلا بحقوق الملكية فى أراضيها الخاصة، وبإعفائها من الضرائب، فتخلت عن وظائفها القضائية والإدارية لموظفى التاج. وفقدت أجور الأرض قدراً كبيراً من قيمتها نظراً إلى التناقص المطرد للقوة الشرائية للنقود عام ١٦٦٠. واضطرت طبقة النبلاء إلى الالتجاء على نحو متزايد إلى بيع ممتلكاتها، وأصبحت فقيرة منهارة. ومن المؤكد أن وطأة هذه الظروف كانت أقسى على المستويات المتوسطة والدنيا فى طبقة النبلاء الزراعيين، منها على المستويات العليا ونبلاء البلاط، الذين ظلوا أغنياء إلى حد كبير، واستعادوا نفوذهم فى القرن الثامن عشر. وظلت((الأسر الأربعة الآلاف)) التى تؤلف طبقة نبلاء البلاط هى المنتفعة الوحيدة من وظائف البلاط، والمناصب الكنسية العليا، والمراتب العليا فى الجيش، ووظائف الحكام، والمعاشات الملكية. وكان حوالى ربع مجموع الميزانية يعود إلى هذه الأسر. أما السخط الذى كان التاج من قبل يشعر به إزاء طبقة النبلاء الإقطاعية فكان قد تلاشى.

[1] Henri sée : La France écon et soc au I 8e siécle I 933, p. 83.

وأصبح الوزراء فى عهدى لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر يختارون مرة أخرى من طبقة النبلاء الوراثية فى معظم الأحيان [١]. غير أن هذه الطبقة الأخيرة ظلت مع ذلك مضادة أساساً للملكية فى اتجاهها العام، وكانت غير خاضعة للملكية، بل كانت مصدر خطر بالغ عليها فى أوقات الأزمات، فقد تحالفت مع الطبقة الوسطى ضد التاج، على الرغم من أن العلاقات الطيبة بين الطبقتين قد تدهورت كثيراً منذ بداية عهد تركيز السلطة. فقبل ذلك كانت الطبقتان تشعران فى كثير من الأحيان بأنهما مهددتان بخطر مشترك، بل كانتا كثيراً ما تصادفان مشكلات إدارية مشتركة يتعين عليهما حلها، وأدى ذلك آليا إلى التقريب بينهما. ولكن العلاقة تدهورت عندما أدركت طبقة النبلاء أن الطبقة الوسطى كانت أخطر منافس لها، ومنذ ذلك الحين أصبح لزاماً على الملك أن يتدخل مراراً وتكراراً لصالحة طبقة النبلاء الغيور، إذ أنه، على الرغم من أنه يسيطر فى الظاهر على الفريقين معاً، كان عليه أن يقوم بتنازلات مستمرة، ويبدى تأييداً لهذه الطبقة تارة، ولتلك الطبقة تارة أخرى[٢]. ومن الشواهد الأخرى على سياسة تهدئة طبقة النبلاء هذه، أن الحصول على رتبة فى الجيش كان فى عهد لويس الخامس عشر أصعب كثيراً منه فى عهد لويس الرابع عشر. ومنذ مرسوم عام ١٧٨١، أصبحت الطبقة الوسطى مستبعدة تماماً من الجيش. وكان الموقف مماثلاً فيما يتعلق بالمناصب الكنسية العليا: ففى القرن السابع عشر كان لا يزال هناك عدد من كبار رجال الكنسية يرجعون إلى أصل شعبى، مثل بوسويه Bossuet وفلشييه Fléchier ، أما فى القرن الثامن عشر فلم يعد الأمر كذلك على الإطلاق. وهكذا فإن المنافسة بين الأرستقراطية والبورجوازية أصبحت، من جهة، أشد حدة، ولكنها اتخذت من جهة أخرى صوراً متسامية من التنافس العقلى، وأدت إلى ظهور شبكة معقدة من العلاقات الروحية كان يمتزج فيها التجاذب بالتنافر، والمحاكاة بالرفض، والاحترام بالحسد. فقد كانت المساواة المادية والتفوق العملى للطبقة الوسطى عاملاً أدى إلى

---

(١) Albert Mathiez : La Révolution frncaise., I, 1922, p. 8.

(٢) Karl Kautsky: Die Klassengegensaetze im Z, italter der fran. Rev., 1923, P. 14 .

استفزاز طبقة النبلاء على نحو عمل معه أفرادها على تأكيد أصالة حسبهم واختلاف تقاليدهم. غير أن ازدياد تشابه الأحوال الخارجية للطبقتين زاد أيضاً من العداء الذى تشعر به البورجوازية نحو طبقة النبلاء. فطوال الوقت الذى كان فيه الصعود إلى أعلى السلم الاجتماعى محرماً على البورجوازية، لم يخطر ببال أفرادها أبداً أن يقارنوا أنفسهم بالطبقات العليا، أما عندما أصبح إمكان الارتقاء متاحاً لهم، فإنهم أخذوا يشعرون شعوراً حقيقاً بالمظالم الاجتماعية القائمة، وبدأوا يرون فى امتيازات طبقة النبلاء لا يحتمل. وبالاختصار، فكلما فقدت طبقة النبلاء سلطتها الحقيقية، ازدادت تشبثاً بالامتيازات التى كانت لا تزال تتمتع بها، وازدادت حرصاً على عرضها بطريقة استعراضية مكشوفة، ومن جهة أخرى، فكلما اكتسبت الطبقة الوسطى مزيداً من المكاسب المادية، ازدادت سخطاً على التفرقة الاجتماعية التى كانت تعانى منها، وازدادت عنفاً فى صراعها من أجل المساواة السياسية.

ولقد كانت حالات الإفلاس الشامل التى عانت منها الدولة فى القرن السادس عشر قد أسفرت عن تشتت ثروة الطبقة الوسطى فى عصر النهضة، فلم تتمكن من العودة إلى الانتعاش خلال العصر الذهبى للحكم المطلق والنزعة التجارية، حين كان الملوك والدولة هم أنفسهم الذين يقومون بالمشروعات الاقتصادية الكبرى[1]. ولم تسترد الطبقة الوسطى، بمبادئها الاقتصادية الفردية، مكانتها مرة أخرى إلا فى القرن الثامن عشر، عندما تم التخلى عن سياسة "النزعة التجارية mercantilism" واستخدمت سياسة "دعه يعمل Laissez-faire" . وعلى الرغم من أن رجال التجارة والصناعة قد تمكنوا من اكتساب أرباح كبيرة لأنفسهم نتيجة لابتعاد الأرستقراطية عن الحياة الاقتصادية، فإن رأس المال الكبير لدى الطبقة الوسطى لم يظهر لأول مرة إلا خلال عهد الوصاية والفترة التالية. بل لقد كان نظام الحكم هذا، فى واقع الأمر، "مهداً للطبقة الثالثة". ففى عهد لويس السادس عشر، بلغت بورجوازية "النظام القديم" قمة تطورها الثقافى والمادى[2]. وكانت هذه البورجوازية تستحوذ على مرافق

(1) Franz Schnabel : "Des XVIII. Jahr. In Europa." In "Propylaeen Weltgesch.", VI, 1931, P. 277 .

(2) Joseph Aynard: La Bourgeoisie française, 1934, P. 462 .

التجارة، والصناعة، والبنوك. و"الشركة العامة"، والمهن الحرة، والأدب، والصحافة، أى جميع المناصب الرئيسية فى المجتمع، فيما عدا المناصب الكبرى فى الجيش والكنيسة والبلاط. وتوسعت أوجه النشاط التجارى على نطاق لم يسبق له نظير، ونمت الصناعات، وتعددت البنوك، وتدفقت مبالغ هائلة فى أيدى أصحاب الأعمال والمضاربين، وازدادت الحاجات المادية وانتشرت. ولم يقتصر الارتفاع فى السلم الاجتماعى، ومنافسة طبقة النبلاء فى أسلوب حياتها، على أشخاص مثل رجال البنوك ومستأجرى المزارع، بل أن المستويات المتوسطة من البوجوازية انتفعت بدورها من الازدهار، وأخذت تقوم بدور متزايد فى الحياة الثقافية. وعلى ذلك فإن البلد الذى نشبت فيه الثورة لم يكن بلدا مستهلكًا من الوجهة الاقتصادية، وإنما كان مجرد دولة عاجزة عن دفع ديونها، بها طبقة وسطى ثرية. وأخذت البورجوازية تستحوذ بالتدريج على جميع أدوات الثقافة — فلم تقتصر على تأليف الكتب ، وإنما كانت هى التى تقرؤها أيضًا، ولم تقتصر على تصوير اللوحات، بل كانت هى التى تشتريها أيضًا. وعلى حين أنها كانت فى القرن السابق لا تزال تكون قطاعًا متواضعًا نسبيًا من جمهور الفن والقراء، فإنها أصبحت الآن هى الطبقة المثقفة بالمعنى الصحيح، وهى الحامية الحقيقية للثقافة. فمعظم قراء فولتير كانوا ينتمون بالفعل إلى هذه الطبقة، أما قراء روسو فكانوا كلهم تقريبًا منها. وكان كروزا Crozat، أعظم جامعى الفن فى القرن الثامن عشر ، ينتمى إلى أسرة تجارية، كما كان برجريه Bergeret، راعى فراجونار Fragonard، من أصل أكثر تواضعًا، كما كان لابلاس ابن فلاح، أما دالمبير فلا أحد يعلم ابن من هو. وكان نفس جمهور الطبقة الوسطى الذى يقرأ كتب فولتير، يقرأ أيضاً الشعراء اللاتين والمؤلفات الكلاسيكية الفرنسية المنتمية إلى القرن السابع عشر، وكان يعرف بوضوح ما يرفضه مثلما يعرف ما يختاره للقراءة. فلم يكن الجمهور يهتم كثيراً بالكتاب اليونانيين، ولذا أخذ هؤلاء يختفون تدريجاً من المكتبات. كما كان هذا الجمهور يزدرى العصور الوسطى. وكانت أسبانيا إقليماً مجهولاً بالنسبة إليه، كما أن علاقته بإيطاليا لم تكن قد نمت بالمعنى الصحيح، وهى على أى حال لم تصبح أبداً علاقة ودية كتلك التى كانت تربط مجتمع البلاط

بعصر النهضة الإيطالى فى القرنين السابقين. وعلى حين أن "الإنسان المهذب gentilhomme" كان يعد الممثل العقلى للقرن السادس عشر، و"الإنسان الشريف honnête homme" كان ممثل القرن السابع عشر، فإن ممثل القرن الثامن عشر كان هو "الإنسان المثقف"، أى قارىء فولتير[١]. ولقد أكد البعض أن المرء لا يستطيع أن يفهم البورجوازى الفرنسى إن لم يعرف فولتير، الذى كان هذا البورجوازى يتخذ منه أنموذجه الأزلى[٢]، غير أن المرء لا يستطيع أن يفهم فولتير إن لم يدرك مدى الارتباط العميق بينه وبين الطبقة الوسطى، لا من حيث الوراثة فحسب، بل فى نظرته الكاملة إلى الحياة أيضًا، على الرغم من مسلكه المترفع، وأصدقائه الملكيين، وثروته الهائلة. فلنتأمل أهم الصفات التى عرفت عن فولتير: أعنى نزعته الكلاسيكية الجادة، وعزوفه عن حل المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، بل عدم ثقته بأى شخص يقتصر حتى على مناقشتها، وذهنه اللماح، العدوانى، الذى كان مع ذلك ذهنًا مجاملاً مهذبًا بمعنى الكلمة، وتدينه المضاد للكنيسة، بما فيه من كراهية لأى نوع من التصوف، وموقفه المعادى للروح الرومانتيكية، ونفوره من كل ما هو غامض، يفتقر إلى تحدد المعالم، ولا يمكن شرحه، وثقته بنفسه، واقتناعه بأن كل شىء يمكن أن يدرك، وكل شىء يمكن أن يحل، وكل شىء يمكن أن تبت فيه قوى العقل، ونزعته المتشككة الحكيمة، وقبوله المعقول للأقرب والأسهل تداولاً، وفهمه "لمطالب العصر"، وتأكيده : "ولكن ينبغى علينا أن نتعهد بستاننا". كل هذه الصفات منتمية إلى الطبقة الوسطى بعمق، حتى لو لم تكن تستنفد سمات البورجوازية ، وحتى لو كانت النزعة الذاتية والعاطفية، التى سينادى بها روسو من بعده، هى الوجه الآخر للعقلية البورجوازية، الذى قد لا يكون أقل أهمية من هذا الوجه الأول. والواقع أن التضاد الكبير فى داخل الطبقة الوسطى كان حقيقة مؤكدة منذ اللحظة الأولى، وعلى الرغم من أن مؤيدى روسو فيما بعد لم يكونوا قد أصبحوا جمهورا من القراء المنتظمين عندما كان فولتير يكتسب قراءه، فإنهم كانوا قطاعًا من

---

(١) F. Stokowski : La Sagesse française, 1925, P. 20 .

(٢) J. Aynard, Op. cit., P. 350 .

المجتمع يمكن تحديده بدقة، وكل ما كان عليهم هو أن يكتشفوا فى روسو متحدثًا بلسانهم.

والواقع أن الطبقة الوسطى الفرنسية فى القرن الثامن عشر لم تكن أكثر تجانسًا مما كانت عليه الطبقة الوسطى الإيطالية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. صحيح أنه لم يكن هناك، بطبيعة الحال، شيء يناظر الصراع من أجل السيطرة على الطوائف الحرفية، ولكن كان هناك صراع بين المصالح الاقتصادية المختلفة لم يكن يقل حدة عن الصراع الذى كان قائمًا فى عصر النهضة. وكل ما فى الأمر أن التحدث عن الصراع من أجل التحرر وثورة "الطبقة الثالثة" على أنهما حركة واحدة متجانسة، كان قد أصبح عادة منتشرة، مع أن وحدة الطبقة الوسطى تقتصر فى الواقع على الجبهة المشتركة التى كانت تؤلفها ضد الطبقة الأرستقراطية وضد طبقة الفلاحين وعمال المدن، وفى هذه الحدود كانت منقسمة إلى قطاع له امتيازات إيجابية، وقطاع آخر سلبى من هذه الناحية. فلا يوجد فى القرن الثامن عشر أى ذكر لامتيازات الطبقة الوسطى، بل أن الناس كانوا يدعون أنهم لم يسمعوا بها أبدًا، ولكن أصحاب الامتيازات كانوا يقاومون أى إصلاح يؤدى إلى امتداد امتيازاتهم إلى الطبقات الدنيا[1]. إن كل ما تريده الطبقة الوسطى هى ديمقراطية سياسية، ولكنها تتخلى عن رفاقها فى الكفاح بمجرد أن تبدأ الثورة فى أخذ المساواة الاقتصادية مأخذ الجد. وإذن فقد كان مجتمع ذلك العصر مليئًا بالمتناقضات والتوترات، إذ كان يضم قصرا ملكيًا مضطرًا إلى مسايرة مصالح طبقة النبلاء تارة ومصالح الطبقة البورجوازية تارة أخرى، وانتهى به الأمر إلى اكتساب عداوة الاثنتين معًا، كما كان يضم أرستقراطية معادية للتاج والطبقة الوسطى معًا، وتؤمن بأفكار أدت إلى انهيارها، وأخيرًا كان يضم طبقة وسطى استطاعت أن تصل بثورتها إلى نهاية ظافرة بمساعدة الطبقات الدنيا، ولكنها اتخذت لنفسها موقفًا ضد حلفائها، وإلى جانب أعدائها السابقين. وطوال الوقت الذى كانت فيه هذه العناصر مسيطرة على الحياة العقلية للأمة بنسب متساوية، أى حتى منتصف القرن، كان الفن

---

(1) Ibid., P. 422 .

والأدب فـى حالـة انـتقال، وكانا حافلين بالاتجاهات المتناقضة التى يصعب التوفيق بيـنها فـى كـثير مـن الأحـيان، فهمـا يتذبذبان بين التراث والحرية، وبين الشكلية والتلقائـية، وبـين الـنزعة الزخرفـية والتعـبير. وحـتى فى النصف الثانى من القرن، عـندما أصـبحت للـنزعة الـتحررية (الليـبرالية) العاطفية المكانـة العليا، فإن كل ما حـدث هـو أن السـبل قد ازدادت تشعبا، ولكن الاتجاهات قد تغيرت وظيفتها، وأن الـنزعة الكلاسـيكية بوجـه خـاص، الـتى كانت أسلوب بلاط أرستقراطى، أصبحت أداة توصيل أفكار الطبقة الوسطى التقدمية .

ولقـد كان عهد الوصاية فترة نشاط عقلى شديد الحيوية، لم يقتصر على نقد العصـر السـابق، وإنمـا كـان خلاقًـا إلى أبعد حد، وأثار أسئلة أصبحت تشغل البلاد بأسرها. وكان انحلال الأسلوب الشعائرى "الفخم" فى الفن يسير جنبًا إلى جنب مع تخفـيف قـيود الـنظام العام، وازدياد الابتعاد عن الدين، والسلوك فى الحياة بطريقة شخصـية أكـثر تحـررًا. وهو يبدأ بنقد المذهب الأكاديمى، الذى حاول أن يصور المثل الكلاسـيكى الأعـلى فى الفن بأنه مبدأ يصدق على كل زمان، وضعه الله ذاته، تماما كمـا كانـت الـنظرية السياسـية الرسمية السائدة فى ذلك الحين تفسر الملكية المطلقة. والواقـع أنـه لا شـىء يكشـف عـن الـروح الـتحررية والـنزعة النسبية للعصر الجديد كالعـبارة الـتى أدلى بها انطوان كويبيل، والتى لم يكن من الممكن أن يقرها أى رئيس سـابق للأكاديمـية، والقائلـة أن التصـوير، شـأنه شـأن كل الأمور الإنسانية، خاضع لتغير الأذواق[1]. ولقد تجلت النظرة الجديدة التى تعبر عنها هذه الكلمات فى جميع نواتـج الفن : فأصبح الفن أكثر إنسانية، وأقرب منالاً، وأكثر تبسطًا — ولم يعد الفن موجهًـا إلى إنصاف آلهة أو أناس أرقى، وإنما أصبح موجهًا إلى آدميين عاديين، وإلى أفـراد ضـعفاء، تستبد بهـم الشـهوات، وينشـدون الملـذات. ولم يعـد الفـن يعبر عن الفخامـة والقـوة، بـل عـن جمـال الحـياة ورشاقتها، كما أنه لم يعد يود التأثير على النفوس والاستحواذ عليها، بل أصبح يهدف إلى تحقيق السرور والطرب للنفس. وفى الفـترة الأخـيرة مـن حكـم لويس الرابع عشر، تكونت حلقات فى البلاط ذاته، وجد

(1) André Fontaine : Les Docrtines d'art en France, 1909, P. 170.

فيها الفنانون رعاة جددا، كانوا في كثير من الأحيان أكرم، وأقدر على تذوق الفن، من الملك، الذى كان قد أخذ يكافح ضد المصاعب المادية، وكان خاضعا لسيطرة مدام دى مانتينون. وكان دوق أورليان، ابن أخى الملك، ودوق بورجونى، ابن ولى العهد، هما الشخصيتان الرئيسيتان فى هذه الأوساط. وعندما أصبح أورليان وصيا على العرش فيما بعد، انقلب ضد الاتجاه الفنى الذى كان مفضلاً لدى لويس الرابع عشر، وطالب فنانيه بمزيد من الخفة والمرونة، وبأن يستخدموا لغة رسمية أقرب إلى الطابع الحسى والرقيق من اللغة المستخدمة عندئذ فى البلاط. وكثيرا ما كان الفنانون أنفسهم يشتغلون لحساب الملك وللدوق فى آن واحد، ويغيرون أسلوبهم تبعًا للسيد الذى يرعاهم، كما هى الحال مثلا بالنسبة إلى كويبيل، الذى زين كنيسة القصر الملكى فى فرساى بأسلوب البلاط الصحيح، وصور السيدات فى "الباليه رواياك" بقمصان داخلية خليعة، ووضع تخطيط ميداليات كلاسيكية الأسلوب "لأكاديمية النقوش Académie des Inscriptions"[١]. وخلال عهد الوصاية تدهور "الأسلوب الفخم"، والأنماط الشعائرية الضخمة، كما أهملت الصور الدينية التى كانت، حتى فى أيام لويس الرابع عشر، مجرد ذريعة لتصوير أقارب الملك، وكذلك التصوير الروائى العظيم، الذى كان قبل كل شىء أداة للدعاية للملك. وحل محل التصوير البطولى للطبيعة، تصوير المناظر الريفية والرعوية، كما أن الصورة الشخصية، التى كانت موجهة من قبل للجمهور، أصبحت نوعا شعبيًا تافهًا يخدم أغراضا شخصية فى معظم الأحوال: فأصبح كل من يملك الثمن يستطيع أن يجد من يرسم له صورته. وقد عرضت مائتا صورة شخصية في صالون عام ١٧٠٤، مقابل خمسين فى صالون عام ١٦٩٩[٢]. وكان "لارجيير" يفضل تصوير البورجوازية، لا نبلاء البلاط كما كان يفعل السابقون عليه، وكان يعيش فى باريس، لا فى فرساى، وبذلك كان يعد تعبيرًا آخر عن انتصار "المدينة" على "البلاط"[٣].

---

(١) Pierre Marcel : La Peinture franç. Au début du 18e siècle, 1906, PP. 25-6.

(٢) Louis Dèau : Hist. De la peint. Franç. Au 18e siècle, I, 1925, P. X.

(٣) Louis Hourtica : La Peinture française du 18e siècle, 1939, P. 15 .

وقد أصبحت المناظر الاجتماعية البهيجة عند "فاتو" هى المفضلة لدى جمهور الفن التقدمى، بدلاً من الصور الشعائرية الدينية والتاريخية، وكان هذا التحول من "لوبران" إلى فنان "الحفل البهيج fêtes galantes" يعبر بأوضح صورة ممكنة عن تغير الذوق الذى حدث عند مطلع القرن الثامن عشر. وكان تكون الجمهور الجديد المؤلف من أرستقراطية ذات عقلية تقدمية ومن طبقة وسطى كبيرة ذات عقلية مشغوفة بالفن، والخروج عن حدود الموضوعات القديمة، المحددة بدقة – كان هذا كله من العوامل التى أتاحت ظهور أعظم مصور فرنسى قبل القرن التاسع عشر. فالعبقرية التى لم يستطع عصر لويس الرابع عشر أن ينتجها، على الرغم مما كانت الدولة تكلف به الفنانين من أعمال، وعلى الرغم من المنح والرواتب التى كانت تمنح لهم، وعلى الرغم من أكاديميته، ومدرسة روما والمصنع الملكى – هذه العبقرية قد تولدت فى عهد الوصاية المفلس، الذى كان يسير بطريقة عشوائية وبلا وجهة محددة، ويفتقر إلى التقوى والنظام. ولنذكر فى هذا الصدد أيضًا أن فاتو، الذى ولد فى الفلاندر وواصل تراث روبنز، كان أول فنان "فرنسى" بالمعنى الكامل فى ميدان التصوير منذ العصر القوطى. فقد ظل الفن فى فرنسا، طوال القرنين اللذين سبقا ظهوره، خاضعا لمؤثرات أجنبية: إذ أن أسلوب عصر النهضة، وأسلوب المانرزم والباروك – كل هذه الأساليب كانت مستوردة من إيطاليا والأراضى الواطئة. ولما كانت النماذج الأجنبية هى المسيطرة منذ البداية على حياة البلاط بأسرها فى فرنسا، فإن التعبير عن شعائر البلاط والدعاية الملكية كان يتم بقوالب أجنبية، وإيطالية بوجه خاص. ثم أصبحت هذه القوالب مرتبطة بفكرة الملكية والبلاط على نحو بلغ من الوثوق حدا جعلها ترسخ بوصفها نظاما مستقرًا، وظلت سارية طالما كان القصر مركزًا للحياة الفنية.

كان فاتو يصور حياة مجتمع لم يكن يستطيع أن ينظر إليه إلا من الخارج. وكان يصور مثلاً أعلى من الواضح أنه لم تكن تجمع بينه وبين أهدافه الخاصة فى الحياة سوى نقاط اتصال خارجية. وقد وضع معالم مجتمع مثالى متحرر لم يكن يجمع بينه وبين فكرته الذاتية الخاصة عن الحرية إلا شبه ضئيل. ومع ذلك فقد خلق هذه الرؤى الخيالية من عناصر تجربته المباشرة، ومن تخطيطات لأشكال

الأشجار في حديقة لوكسمبورج، والمشاهد مسرحية كان يستطيع أن يراها – وقد رآها بالفعل – كل يوم، ولأنماط من الشخصية استمدها من بيئته الخاصة، وإن كان قد أضفى عليها صبغة سحرية متنكرة. والحق أن عمق فنه ليرجع إلى ازدواج علاقته بالعالم، وإلى تعبيره عما في الحياة من أمل ومن عجز، وإلى ما يلازم هذه الأعمال دائمًا من إحساس بخسارة لا يمكن التعبير عنها، وبهدف لا يمكن بلوغه، وبوطن مفقود، وبعد السعادة الحقيقية عن المنال. وعلى الرغم من أن الموضوع المباشر لفنه كان هو الاستمتاع بالحواس والجمال، والاستسلام البهيج للواقع، والتمتع بالأشياء الطيبة في الحياة، فإن ما يصوره ملىء بالحزن. فهو في جميع لوحاته يصور مجتمعًا تهدده رغباته، التي هي بطبيعتها غير قابلة لأن تتحقق، بخطر داهم. غير أن ما يعبر عنه ليس ذلك الإحساس المألوف لدى روسو، أعني الحنين إلى الحالة الطبيعية، وإنما هو على العكس من ذلك تطلع إلى الحضارة الكاملة، وإلى الاستمتاع الهادىء المأمون بالحياة. ففي "الحفل البهيج"، الذي يصور فيه فاتو مرح المحبين وباحات الحب، يكتشف الطريقة الملائمة للتعبير عن موقفه الخاص من الحياة، الذي هو مزيج من التفاؤل والتشاؤم، والمرح والضيق. والعنصر الرعوي هو المسيطر على "الحفل البهيج"، الذي هو دائمًا "حفل في حقول الريف"، والذي يصور متع الشباب الذين يحيون حياة وادعة هادئة، حياة رعاة وراعيات ثيوقريطيين[1]، تتخللها الموسيقى والرقص والغناء. ويصف هذا العمل هدوء الريف، الذي هو ملجأ يلتمس فيه المرء جوا هادئا مستقرا يبتعد به عن العالم الكبير، ويجد فيه سعادة المحبين التي ينسى فيها المرء ذاته. على أن ما يراه الفنان بعينيه لم يعد مثلا أعلى لحياة وادعة تأملية زاهدة، وإنما هو المثل الأعلى الأركادي[2] للوحدة بين الطبيعة والمدنية، والجمال والروحانية، والحس والعقل. ومن المؤكد أن هذا المثل الأعلى ليس بالجديد. بل هو لا يعدو أن يكون شكلاً جديدا لتلك الصيغة التي تلخص موقف

---

(١) نسبة إلى الشاعر اليوناني ثيوقريطس Theocritus ، وهو شاعر رعوي عاش في القرن الثالث ق. م. وهذه الصفة تدل على الشعر الريفي وشعر المراعي بوجه عام. (المترجم).

(٢) نسبة إلى أركاديا، إحدى مقاطعات اليونان القديمة، وتدل على حالة الاستمتاع البرىء بالحياة الطبيعية. (المترجم)

شعراء الإمبراطورية الرومانية — وهم الشعراء الذين جمعوا بين أسطورة العصر الذهنى والفكرة الرعوية. والعنصر الوحيد الجديد، بالقياس إلى الصيغة الرومانية القديمة، هو أن العالم الرعوى الطبيعى أصبح الآن متنكرًا فى أزياء المجتمع المهذب، وأن الرعاة والراعيات أصبحوا يرتدون أحدث ثياب العصر، وكل ما تبقى من الموقف الرعوى هو محادثات المحبين، والإطار الطبيعى والابتعاد عن حياة البلاط والمدينة. ولكن هل هذا كله ذاته جديد؟ ألم يكن الفن الرعوى منذ البداية أسطورة، وإخفاء لاهيا، ومجرد مناغاة لحالة البراءة والبساطة الريفية الطبيعية؟ أمن الممكن أن يكون أى شخص قد أراد حقا أن يحيا حياة الرعاة والفلاحين البسيطة المتواضعة منذ أن ظهر شعر رعوى، أى منذ وجود حياة حضرية رفيعة التطور؟ كلا، إن حياة الراعى فى الشعر كانت دائمًا مثلاً أعلى كان العامل الحاسم فيه هو السمات السلبية، أعنى ابتعاد المرء بنفسه عن العالم الكبير وتجاهله لعاداته وتقاليده. والحق أن تخيل المرء لنفسه عن العالم الكبير وتجاهله لعاداته وتقاليده . والحق أن تخيل المرء لنفسه فى موقف يبشر بتحرره من أغلال المدنية، مع احتفاظه بمزاياها، إنما هو من قبيل اللهو. وإنه لما يزيد من جاذبية النساء المعطرات المكتملات الزينة، ولكن على هيئة صبايا ريفيات ناضرات بريئات صحيحات الجسم، وأن يكتمل سحر الفن بسحر الطبيعة. وهكذا كانت الأسطورة تنطوى منذ البداية على الشروط الضرورية التى أتاحت لها أن تصبح رمزا للحرية فى كل ثقافة عميقة معقدة.

والحق أنه ليس من المستغرب أن نجد تاريخ التراث الأدبى للشعر الرعوى يرجع إلى ما يربو على ألفى عام تكاد تكون متصلة تمامًا، وذلك منذ بدايته فى الحضارة اليونانية. ففى كل قرن، باستثناء العصور الوسطى المتقدمة، التى انهارت فيها ثقافة المدن والبلاط، كان هناك شكل من أشكال هذا الشعر. ولا يكاد يوجد موضوع آخر، فيما عدا مادة رواية الفروسية، شغل أدب أوروبا الغربية طوال هذا الوقت، واستطاع أن يصمد أمام هجمات النزعة العقلانية بمثل هذه القوة. وإن هذه السيطرة الطويلة غير المنقطعة لتدل على أن الشعر"العاطفى"، بالمعنى الذى استخدم به شيلر هذا اللفظ، له دور فى تاريخ الأدب يفوق بمراحل دور الشاعر"الساذج". بل إن الأشعار التى تتغنى بالريف والطبيعة عند ثيوقريطس ذاته، لا تدين بوجودها—

كمـا قد نتصور– لجذور أصيلة فى الطبيعة، وعلاقة مباشرة بحياة عامة الناس، وإنما هـى تـرجع إلى إحسـاس فكـرى بالطبـيعة، وتصـور رومانتيكى لعامة الناس، أى إلى مشـاعر يـرجع أصـلها إلى حـنين لـما هو غريب، غير مألوف، بعيد المنال. أما الفلاح والـراعى ذاتهمـا فليسا متحمسين لبيئتهما، أو لعملهما اليومى. وإنا لنعلم أن الاهتمام بحـياة الـناس البسـطاء لا ينبغى أن يلتمس فى البيئة المكانية أو الاجتماعية للريف، وهـو لا ينشـأ وسـط عامة الشعب أنفسهم، وإنما ينشأ بين الطبقات العليا، ولا يظهر فـى الـريف بـل فـى المـدن الكبرى والبلاط، وسط الحياة الصاخبة والمجتمع المتخم، المفـرط فـى الـتمدين. وحـتى عـندما ثيوقريطس يكتب أشعاره فى وصف الطبيعة، لم يكن الموضوع والموقف الريفى قد أصبح شيئاً جديداً، بل إنه لابد قد ظهر من قبل فى شـعر الشـعوب البدائـية الـرعوية، ولكـنه ظهـر فـيها دون شك من غير نغمة المبالغة الانفعالـية والرضا بالحياة، وربما أيضاً دون محاولة لوصف الظروف الخارجية لحياة الـراعى بطـريقة واقعـية. وعـلى أيـة حال فإن المناظر الرعوية كانت توجد أيضاً قبل ثـيوقريطس، وفى فن المحاكاة mime ، وإن كان ذلك بدون الجو الغنائى الذى يشيع فـى "أشـعار وصـف الطبـيعة الريفـية Idylls ". كمـا أنهـا توجـد بصـورة طبـيعة فى المسـرحيات الهجائـية، بـل لقـد عـرف بعضها فى التراجيديا ذاتها[١]. ولكن المناظر الـرعوية وصور الحياة الريفية لا تكفى لظهور الشعر الرعوى، بل أن الشرط الضرورى لظهـور هـذا الشـعر هو، قبل كل شىء، الصراع الخفى بين المدينة والريف، والشعور بعدم الارتياح إزاء المدينة.

عـلى أن ثـيوقريطس كـان لا يـزال يجـد لـذة فى الأوصاف البسيطة للحياة الـرعوية، عـلى حين أن أول خليفة مستقل لـه، وهو فرجيل، لم يعد يجد متعة فى الوصف الواقعى، واكتسبت القصيدة الرعوية عنده ذلك الطابع الأسطورى الذى يمثل أهـم نقطـة تحـول فـى تـاريخ ذلـك الـنوع الأدبـى[٢]. فـإذا كان الفهم الشعرى للحياة الـرعوية لا يمـثل إلا هـروباً مـن صـخب العالم حتى فى العهود القديمة، وإذا كانت

---

[١] Francesco Macri- Leone: La bucolica Latina nella Lett. ital. del sec. XIV, 1889, P. 15. Walter W. Greg: pastoral poetry and pastoral.

[٢] Drama, 1906, pp. 13- 14.

رغبة المرء فى أن يعيش حياة راع لم تؤخذ أبداً مأخذ الجد، فإن ابتعاد هذه الموضوعات عن الواقعية قد تضاعف الآن، إذ لم يعد الحنين إلى الحياة الرعوية هو وحده الأسطورة، بل إن الموقف الرعوى ذاته أصبح أسطورة تتيح للشاعر وأصدقائه أن يبدوا متنكرين فى صورة رعاة، وبذلك يبتعدون شعرياً عن الحياة المعتادة، وإن كان فى استطاعه الخبراء أن يتعرفوا عليهم على الفور. ولقد كانت جاذبية هذه الصيغة الجديدة، التى سبق أن نادى بها ثيوقريطس، من القوة بحيث أن قصائد فرجيل المسماة"أحاديث الرعاة Ecologues " لم تكن أكثر أعمال الشاعر نجاحاً فحسب، بل لعلها كانت أقوى الأعمال الأدبية الكبرى وأعمقها تأثيراً. فقد كانت هذه القصائد هى التى أثرت، على نحو مباشر، فى أشعار الطبيعة الريفية عند دانتى وبترارك، وبوكاشيو وساناتسارو Sannazzato، وتاسو وجوارينى Guarini، ومارو Marot، ورونسار Ronsard، ومونتيماير Montemayer، ودورفى d'Urfé ، وسبنسر وسيدنى، بل وملتن وشيلى. ويبدو أن ثيوقريطس اقتصر على الشعور بالانزعاج من البلاط بما فيه من صراع دائم فى سبيل النجاح، ومن المدينة الكبيرة فى إيقاع حياتها السريع المضطرب؛ أما فرجيل فكانت لديه أسباب أقوى للهروب من العالم المعاصر له. فلم تكن الحرب الأهلية التى دامت قرناً كاملاً قد انتهت بعد، بل لقد عاصر فى شبابه أكثر مراحل القتال دموية، وكان السلام الذى تم على يد الإمبراطور أغسطس أقرب إلى الأمل منه إلى الواقع، وذلك فى الوقت الذى كتب فيه فرجيل"أحاديث الرعاة"[1]. وكان هروبه إلى عالم الطبيعة الريفية متمشياً تماماً مع الحركة الرجعية التى بدأها أغسطس، والتى حاولت، بتصويرها للماضى الوطنى على أنه هو العصر الذهبى، أن تحول الأنظار عن الحوادث السياسية للحاضر[2]. والواقع أن المفهوم الجديد للقصيدة الرعوية عند فرجيل لم يكن أكثر من مزج بين حلمه الخاص فى السلام، وهو حلم كان يحقق أمنية أثيرة لديه. وبين الدعاية الرامية إلى الدفاع عن سياسة التهدئة والمسالمة.

---

(1) T.R. Glover: Virgil, 1942, 7 th edit., pp. 3-4.

(2) M.schanz-C. Hosius: "Gesch. d. roem. Literatur", In I. V. Muellers "Handbuch d. klass. Altertumswiss", II, 1935, P. 285.

ويرتبط الشعر الذى يصف الطبيعة الريفية فى العصور الوسطى ارتباطاً مباشراً بالأسطورة التى صاغها فرجيل. صحيح أنه لا توجد سوى بقايا ضئيلة من هذا الشعر خلال القرون الواقعة بين انهيار العالم القديم وظهور ثقافة البلاط والمدينة فى العصور الوسطى، ولم يكن ما وصلنا من هذا النمط سوى نتاج للمحاكاة الناتجة عن العلم فحسب، ورواسب ذكريات الشعراء الكلاسيكين، وعلى رأسهم فرجيل. فحتى "أحاديث الرعاة ecologues " عند دانتى كانت مجرد محاكاة ناتجة عن العلم والمعرفة، كما ظلت هناك آثار من الأسطورة الرعوية القديمة عند بوكاشيو، مؤلف أول الأشعار الحديثة فى وصف الطبيعة. وفى نفس الوقت الذى ظهرت فيه الرواية الرعوية، التى جعلت للتطور مجرى جديداً، نجد أيضاً موضوعات ريفية رئيسية فى القصة القصيرة لعصر النهضة الإيطالى، غير أنها تفتقر إلى السمات الرومانتيكية التى ترتبط بها فى أدب وصف الطبيعة، وفى الرواية والدراما الرعويتين[1]. ومع ذلك فإن من السهل فهم هذه الظاهرة إذا تذكرنا أن القصة القصيرة تنتمى إلى أدب الطبقة الوسطى بمعنى الكلمة، وهى بهذا الوصف تنطوى على نزعة محاكية للطبيعة، على حين أن الشعر الرعوى يمثل نمطاً أرستقراطياً بلاطياً ويتجه إلى النزعة الرومانتيكية. وقد ظل هذا الاتجاه الرومانتيكى سائداً فى جميع الأعمال ذات الطابع الرعوى عند لورنتسودى مديتشى، وجاكوبو ساناتسارو، وكاستليونى، وأريوستو، وتاسو، وجوارينى، ومارينو، وهو يثبت أن المزاج الأدبى فى بلاطات عصر النهضة الإيطالي، سواء فى فلورنسة ونابولى وأوربينو وفيرارا وبولونا، يطابق أنموذجا واحد. فالشعر الرعوى فى كل الأحوال انعكاس لحياة البلاط. وهو فى نظر القارىء يستخدم أنموذجا للمسلك السائد فى البلاط، فلا أحد يظل يأخذ حياة الراعى، حرفياً، مأخذ الجد، وإنما تتخذ هذه الحياة طابعاً تقليدياً واضحاً. وحين يصبح الغرض الأصلى لهذا النمط الأدبى، وهو الحملة على الحياة المفرطة فى مدينتها، ذا أهمية ثانوية، فإن القوالب المنتمية إلى أسلوب البلاط لا ترفض إلا بسبب ما فيها من تكلف،لا بسبب سطحيتها وتعقيدها المبالغ فيه. فليس من

---

[1] W.W. Greg, op. cit., p. 66.

المستغرب على الإطلاق أن يصبح هذا الشعر الرعوى، بما فيه من أسطورة ومن ترفع، ومزج بين البعيد والقريب والمباشر وغير المألوف، واحداً من أكثر الأنماط شيوعاً فى عصر "المانرزم"، وأن يكون الميل إلى رعايته أعظم ما يكون فى أسبانيا، الموطن الكلاسيكى لقواعد اللياقة الخاصة بالبلاط، ولأسلوب المانرزم. ففى البداية كان الأدباء يقتدون، حتى فى هذا النوع الأدبى، بالنماذج الإيطالية، التى انتشرت فى جميع أرجاء أوروبا مقترنة بأساليب حياة البلاط؛ غير أن الطابع الفردى لأسبانيا سرعان ما خرج عن هذا الإطار، وأصبح يعبر عن نفسه فى المزج بين عناصر القصة الفروسية والأدب الرعوى، وبعد ذلك أصبح هذا المزيج الأسبانى من العناصر الرومانتيكية والرعوية جسراً يوصل بين الرواية الرعوية الإيطالية ونظيرتها الفرنسية، التى سيطرت على التطور التالى لهذا النمط الأدبى.

وترجع بدايات الشعر الرعوى الفرنسى إلى العصور الوسطى، وهى تظهر للمرة الأولى فى القرن الثالث عشر، فى صورة معقدة لا متجانسة، معتمدة على الشعر الغنائى البلاطى الفروسى، ولقد كان الموقف الريفى فى الأشعار الرعوية الفرنسية pastourelles ، كما كان فى الأشعار الرعوية وأحاديث الرعاة فى العصر الكلاسيكى القديم، هو بدوره حلم يحقق أمنية الخلاص من كل قوالب النزعة التى أصبحت جامدة تقليدية أكثر مما ينبغى[1]. فعندما يعلن الفارس حبه للراعية، يشعر بأنه تحرر من قيود الحب البلاطى، والولاء، والعفة، وآداب اللياقة. ولا تثير رغبته أية إشكالات، بل توحى، على الرغم من اندفاعها الشديد؛ بالبراءة إذا ما قورنت بالنقاء المفتعل للحب البلاطى الرفيع. غير أن المنظر الذى يحاول فيه الفارس أن يخطب ود الراعية هو منظر تقليدى تماماً، ولا يعود ينطوى على أى أثر للنغمة الطبيعية التى ترددت عند ثيوقريطس. وإلى جانب الشخصيتين الرئيسيتين(أى الفارس والراعية)، وربما الراعى الغيور أيضاً، فإن العناصر الوحيدة التى ينطوى عليها المنظر هى بضعة خراف؛ ولا يتبقى شىء من جو المروج والأحراش، وحالة الحصاد والجنى، ورائحة اللبن والعسل[2]. والأرجح أن بعض العناصر من الشعر

---

(1) J. Huizinga: The Waning of the Middle Ages, 1924, P. 120.

(2) M. Fauriel: Hist. De la poésie provençale, 1846, II, PP. 91-2.

الريفى الكلاسيكى قد تسربت إلى الأشعار الرعوية الفرنسية مع رياح الذكريات المختلفة من الشعراء الكلاسيكيين، غير أن من المستحيل إثبات وجود تأثير مباشر للشعر الرعوى الكلاسيكى فى الأدب الفرنسى قبل انتشار ثقافة عصر النهضة الإيطالى وثقافة البلاط البورجندى. ولم يصبح هذا التأثير عميقاً حتى الوقت الذى أصبحت فيه الروايات الرعوية الإيطالية والأسبانية هى المفضلة فى كل مكان، والذى تحقق فيه انتصار"المانرزم" [1]. فكانت "أمينتا Aminta" لتاسو Tasso ، والراعى المخلص pastor fido لجواريني Guarini ، وديانا لمونتيمايور Montemayor هى النماذج التى يحاكيها الفرنسيون، ولا سيما أو نوريه دورفى Honore d'Urfé الذى أراد- اقتداء الإيطاليين والأسبان- أن تكون قطعته المسماة آستريه Astrée ، قبل كل شىء، مرجعاً دولياً لآداب السلوك الاجتماعى، ومرآة للأخلاق المهذبة. ويعد هذا العمل بحق المدرسة التى دربت اللوردات الإقطاعيين وجنود عصر هنرى الرابع الأجلاف على أن يصبحوا أعضاء فى مجتمع فرنسى مهذب. ويدين هذا العمل بوجوده لنفس الحركة التى نتجت عنها الصالونات الأولى، والتى نشأت منها الثقافة المنمقة (precious) للقرن السابع عشر[2]. ومن المؤكد أن قصائد "آستريه" هى قمة التطور الذى بدأ بالأعمال الرعوية لعصر النهضة. فمن المحال أن يظل أى شخص يتذكر الناس البسطاء وهو يشاهد السيدات والسادة المتأنقين، الذين تدور بينهم، وهم متنكرون فى زى رعاة وراعيات، محادثات حارة يناقشون فيها مشكلات الحب المخجلة. فالخيال قد فقد كل صلة له بالواقع، وأصبح مجرد ملهاة اجتماعية. وما حياة الراعى إلا ثوب تنكرى، يتيح للقارىء أن يبتعد لحظة عن السطحية وعن الذات اليومية.

ولا شك فى أن الشبه ضئيل بين"الحفل البهيج" لفاتو وبين هذا الشعر. ففى الرواية الرعوية نجد أن مناظر الحب الريفى، بما فيها من إشباع للرغبات وطقوس الحب. هى السعادة الكاملة؛ على حين أن موقف الحب بأسره. فى لوحات فاتو، إنما هو مرحلة متوسطة فى الطريق إلى الهدف الحقيقى- أى مجرد تمهيد للرحلة

---

(1) Mussia Eisenstadt: Watteau's Fêtes galantes, 1930, P. 98.

(2) G. Lanson: Hist de la litt. Franç., 1909, IIth edit., PP. 373-4.

نحـو"سـيتير Cythere" الـتى توجد دائماً فى مكان قصى خفى يغشاه الغموض. غير أن الشـعر الـرعوى فـى فرنسا كان يسير فى طريق التدهور فى الوقت الذى كان فاتو يرسـم فـيه لوحاتـه، فـلم يـتلق الفـنان قوة دافعة مباشرة منه. ولم تكن مناظر الحياة الريفـية توجـد عـلى الإطـلاق، قـبل القـرن الـثامن عشـر، بوصفها الموضوع الحقيقى للتصوير ذاته. صحيح أننا نجد عناصر رعوية غير قليلة، تتخذ صبغة عوامل مساعدة فـى صـور الكـتاب المقـدس والأساطير. ولكن لهذه العناصر أصلاً خاصاً بها، يختلف تمامـاً عــن الفكــرة الــرعوية. ولا شــك فــى أن الــروح الرثائـية elegiac لصـيغة "الجورجونيسـك" Giorgonesque تذكـرنا بفـاتو إلى حد بعيد[١]، ولكنها تفتقر إلى النغمة الغرامية الخفية، وإلى الشعور المؤلم بالتوتر بين الطبيعة والحضارة. وحتى عند بوسـان poussin نجـد أن العلاقـة مـع فاتو ظاهرية فحسب. ذلك لأن بوسان يصور أركاديـا بطـريقة رائعة حقاً، ولكن دون تفضيل مباشر لحياة الراعى؛ بل إن الموضوع يظـل كلاسـيكياً وأسطورياً، ويعطى المرء إحساساً بطولياً فى أساسـه، متمشيًا مع روح الـنزعة الكلاسـيكية الرومانـية. ولا تظهـر الموضـوعات الريفـية فى الفن الفرنسى فى القرن السـابع عشـر على نحو مستقل إلا على النسجيات المرسمة tapestries التى كـان يظهر فيها على الدوام ميل إلى تصوير مناظر حياة الريف. وهذه العناصر بطبيعة الحـال غـير متمشـية مـع الطـابع الـرسمى للفن العظيم فى عصر الباروك. فهى تظل مقـبولة فى اللوحات التصويرية ذات الطابع الزخرفى، كما هى مقبولة فى الرواية أو الأوبـرا أو الباليه، ولكنها تبدو نشازاً فى التراجيديا. "ففى الرواية الخفيفة يكون كل شـىء مـباحاً بسهولة... ولكن المنظر يقتضى تبريراً دقيقاً"[٢]. غير أن العنصر الرعوى بمجـرد أن اندمـج فـى التصـوير اكتسـب عمقاً وتعقيداً لم يتسم بهما أبداً فى الشعر، حيـث كـان عـلى الدوام مجرد نمط ذى أهمية ثانوية. فالعنصر الرعوى كان، بوصفه نوعًـا أدبيًا، يمثل نمطًا مصطنعًا تمامًا منذ البداية، وظل وقفًا على تلك الأجيال التى كانـت صـلتها بـالواقع تأملـية تمامًـا. وكـان الموقـف الرعوى ذاته مجرد ذريعة على

---

[١] Cf. Albert Dredner: "Von Giorgione zum Rococo", Preudsische Jahrbuecher, 1910, vol. 140- Werner Weisbach: "Et in Arcadia ego. "Die Antike, VI, 1930, P. 140 .

[٢] Boileau : L'Art Poétique. III, PP. 119 ff.

الدوام، فلم يكن هو الغرض الحقيقى للتصوير الفنى قط، مما ترتب عليه أن يكون لهذا التصوير فى كل الأحوال طابع أسطورى بدرجات متفاوتة، ولم يكن له أبدًا طابع رمزى. وبعبارة أخرى، فقد كان للفن الرعوى هدف تام الوضوح، ولم يكن يسمح إلا بتفسير صحيح واحد. وكان هذا الفن يستنفد مباشرة، ولايخفى وراءه سرا، ويسفر – حتى فى حالة شاعر مثل ثيوقريطس – عن صورة للواقع تتصف بالافتقار إلى التنوع، وإن كانت جذابة إلى أبعد حد. ولم يكن فى وسعه أبدًا أن يتجاوز حدود الأسطورة، بل إنه ظل لاهيًا، مفتقرًا إلى التوتر والعمق. وكان فاتو أول من نجح فى إضفاء عمق رمزى عليه، وكانت وسيلته الكبرى إلى ذلك هى أن يستبعد منه جميع السمات التى لا يمكن أن تتصور فى الوقت ذاته على أنها ترديد بسيط، مباشر للواقع.

ولقد كان لابد أن يؤدى القرن الثامن عشر، بحكم طبيعته ذاتها، إلى بعث للفن الرعوى. وإذا كانت الصيغة قد أصبحت شديدة الضيق بالنسبة إلى الأدب، فقد كان لا يزال لها من الحياة، فى ميدان التصوير، ما يكفى لإيجاد نقطة بداية جديدة. ذلك لأن الطبقات العليا كانت تعيش فى أوضاع اجتماعية مصطنعة إلى أبعد حد، تغير فيها إلى حد بعيد طابع العلاقات اليومية، واكتسبت صبغة متسامية، ولكن هذه الطبقات لم تعد تؤمن بالمقصد العميق لهذه القوالب، وأصبحت تعدها قواعد للعبة فحسب. وكانت الشهامة من بين قواعد لعبة الحب، مثلما كان العنصر الرعوى دائمًا شكلا لاهيًا من أشكال الفن الجنسى. فكلاهما معًا كان يرغب فى أبعاد الحب مسافة ما، وفى نزع الطابع الشهوانى المباشر عنه. وعلى ذلك فقد كان من الطبيعى تمامًا أن يبلغ العنصر الرعوى قمة تطوره فى قرن الشهامة. ولكن مثلما أن الزى الذى ترتديه شخصيات فاتو لم يصبح شائعًا إلا بعد موت الفنان، فكذلك لم يجد نمط "الحفل البهيج" جمهورًا أوسع إلا فى أواخر عصر الروكوكو. وهكذا استمتع لانكريه Lancret وباتر Pater وبوشيه Boucher ، بثمار التجديد الذى اقتصروا هم أنفسهم على الهبوط بمستواه. أما فاتو ذاته، فقد ظل طيلة حياته مصورا لفئة محدودة من الناس. وكان الأنصار المخلصون الوحيدون لفنه هم جولييْن Julienne وكروزا Crozat، صاحبا المجموعات الفنية . والكونت كايلوس

Caylus، العالم الأثرى وراعى الفن، وجرسان Gersaint، متعهد الأعمال الفنية. أما النقاد الفنيون المعاصرون له، فنادرا ما كانوا يذكرون اسمه، وحين كانوا يفعلون ذلك، كان ذلك يحدث عادة على سبيل الذم[1]. بل أن ديدرو ذاته لم يدرك أهميته، ووضعه فى مكانة أدنى من تنييه Teniers . صحيح أن الأكاديمية لم تضع أمامه العراقيل، وإن كانت قد تمسكت، إزاء فن كهذا، بالترتيب التدريجى التقليدى للأنماط الفنية، وظلت تنظر إلى "الأنماط الصغيرة" بازدراء. غير أنها لم تكن أكثر تزمتًا على الإطلاق من جمهور المثقفين بوجه عام، وهو الجمهور الذى كان لا يزال يأخذ، نظريا على الأقل، بالمذهب الكلاسيكى، والواقع أن موقف الأكاديمية كان، فى جميع المسائل العملية، متحررًا إلى حد بعيد. ولم يكن هناك حد معين لعدد أعضائها، كما أن دخولها لم يكن متوقفًا على قبول الآراء السائدة فيها. ومن الجائز أنها لم تكن متسامحة إلى هذا الحد من تلقاء ذاتها، ولكنها كانت تدرك على أية حال أن اتخاذها لهذا الموقف المتسامح هو الذى كان يتيح لها أن تظل حية فى فترة الفوران والتجديد هذه[2]. وقد أصبح فاتو، وفراجونار Fragonard وشاردان، أعضاء فى الأكاديمية دون أية صعوبة، وكذلك الحال فى جميع الفنانين المشاهير الآخرين فى القرن الثامن عشر، أيًا كانت المدرسة التى ينتمون إليها، صحيح أن الأكاديمية ظلت تمثل الذوق الفخم grand gout كما كانت على الدوام، ولكن مجموعة صغيرة من أعضائها هى التى ظلت، عمليا، متمسكة بهذا المبدأ. أما الفنانون الذين لم يكن فى إمكانهم أن يعولوا على طلبات من السلطات الرسمية، وكان مشترو أعمالهم خارج نطاق أوساط البلاط، فلم يعبأوا كثيرا بالاعتراف الرسمى، وكانوا يرعون "الأنماط الصغيرة"، التى كان الطلب عليها أعظم من الوجهة العملية، وإن لم تكن تحظى باحترام كبير من الوجهة النظرية. وإلى هذه "الأنماط الصغيرة" ينتمى نوع "الحفل البهيج"، الذى كان موجها منذ البداية إلى وسط أكثر تحررًا من وسط البلاط، وإن كان المهتمون بهذا النوع من الصور لم يعودوا يمثلون القطاع الأكثر تقدمية من الجمهور، من وجهة النظر الفنية، إلا فترة قصيرة بعد ذلك.

---

(1) P. Marcel, Op. cit., P. 299 .

(2) Nikolaus Pevsner : Academies of Art, 1940, P. 108 .

غير أن التصوير ظل يلتزم الموضوعات الجنسية بعد الأدب بوقت طويل، وبعد الرواية بوجه خاص، إذ أن هذه الأخيرة، وهى النوع الأكثر مرونة من الفن، والأكثر شعبية – لأسباب اقتصادية – كانت قد حولت اهتمامها إلى موضوعات ذات أهمية أعم. وكان ممثلو الاتجاه الإباحى فى خلال ذلك القرن هم شودرلو دى لاكلو Choderlos de Laclos وكريبيون Crébillon ، الابن ورستيف دى لابريتون Restitf de la Bretonne ولكن لم يكن له دور حاسم فى أعمال الروائيين الآخرين فى ذلك العصر. فعلى الرغم من جرأة موضوعات ماريفو Marivaux وبريفو Prévost فإنهما لم يحاولا أبدا إحداث تأثيرات جنسية مكشوفة. وإذن. فعلى حين أن الارتباط بالطبقات العليا ظل فى التصوير على ما هو عليه مؤقتًا، فإن الرواية اقتربت من نظرة الطبقات الوسطى إلى العالم. وكان الانتقال من رواية الفروسية إلى الرواية الريفية يمثل أول خطوة فى هذا الاتجاه، وهى خطوة تم فيها التخلى عن عناصر معينة منتمية إلى العصر الرومانسكى الوسيط. فالرواية الريفية تبحث مشكلات الحياة الواقعية، وإن كان ذلك فى إطار خيالى تمامًا، وتصف أشخاصا حقيقيين معاصرين، وإن كانوا متنكرين فى صور وهمية؛ وتلك سمات لها أهميتها، من وجهة النظر التاريخية، بالنسبة إلى التطورات المقبلة. كذلك فإن الرواية الريفية تقترب من الواقعية الحديثة من حيث أن الأحداث فيها تتخذ – عند دورفى بوجه خاص – موقعا تاريخيًا محددًا[1]. غير أن أهم حقيقة بالنسبة إلى التطور التالى للأدب هى أن "دورفى" كتب أول رواية حب بالمعنى الصحيح .. ومن المسلم به أن الحب قد ظهر من قبل فى روايات سابقة، ولكن لا يوجد قبل "دورفى" أى عمل ذى حجم معقول اتخذ من الحب موضوعًا رئيسيًا له. ومنذ ذلك الحين فصاعدًا أصبح موضوع الحب، لأول مرة، القوة الدافعة للرواية، فضلاً عن الدراما. طوال ما يربو على ثلاثة قرون[2]. فمنذ عصر الباروك، أصبح الأدب الملحمى والدرامى على الدوام شعرا للحب قبل كل شىء؛ ولم تظهر أية علامات على التغير إلا فى الفترة القريبة جدا. ولقد تفوق الحب على البطولة حتى فى "أماديس

---

(1) G. Lanson, Op. cit., P. 374 .

(2) Cf. Petit de Julleville : Hist. De la litt. Franç., IV, 1897, P. 419 .

Amadis"، ولكن سيلادون Céladon هو أول بطل محب بالمعنى الذى نفهمه نحن لهذه الكلمة، أى أول عبد لانفعالاته، يستسلم لها دون بطولة: فهو الذى مهد الطريق للشيفاليه دى جريو Des Grieux ، وهو السلف الأول لفيرتر.

لقد كانت الرواية الرعوية الفرنسية فى القرن السابع عشر أدب عصر متعب؛ وكان المجتمع الذى أنهكته الحروب الأهلية يستريح من عنائها وهو يقرأ المحادثات البديعة المتكلفة للرعاة المحبين. ولكن بمجرد أن أفاق ذلك المجتمع، وأيقظت فيه حروب الغزو التى قام بها لويس الرابع عشر أطماعًا جديدة، بدأ رد الفعل على الرواية المنمقة Precious ، وسار ذلك جنبًا إلى جنب مع الهجمات التى شنها بوالو وموليير على روح التنميق. وهكذا فإن الرواية الرعوية عند دروفى، قد أعقبتها الرواية البطولية والغرامية عند لاكالبرينيد La Calprenède ومدموازيل دى سكوديرى Mile de Scudéry وهى نوع أدبى التقط الخيط المقطوع لروايات "أماديس" Amadis. وأصبحت الرواية تبحث مرة أخرى فى الحوادث الهامة، وتصف البلدان الأجنبية والناس الغرباء، وتصور مشروعات وشخصيات هامة مؤثرة. غير أن البطولة فيها لم تعد ذلك التهور الرومانتيكى لروايات الفروسية، وإنما أصبحت ذلك الإحساس الصارم بالواجب فى تراجيديات كورنى. وقد أخذت الرواية البطولية عند "لاكالبرينيد" على عاتقها أن تكون مدرسة لتعليم إرادة القوة وعزة النفس؛ كما تمثل نفس الاتجاه الأخلاقى البطولى التراجيدى فى رواية مدام دى لافاييت: "الأميرة دى كليف Princesse de Clèves. فهنا أيضًا نجد المشكلة صراعا بين الشرف والعاطفة، وهنا أيضًا ينتصر الواجب على الحب. والحق أننا نجد أنفسنا دائمًا، فى عصر الدوافع البطولية هذا، إزاء نفس التحليل الواضح للنوازع الإرادية، ونفس التشريح العقلى للانفعالات، ونفس الجدل الصارم للأفكار الخلقية. وقد نجد عند مدام دى لافاييت، من آن لآخر، سمة أشد تغلغلاً فى أعماق النفس، واتجاهًا أقرب إلى الشخصية، وتصويرًا أدق للتحول السريع فى المشاعر، ومع ذلك، فحتى فى أعمالها ذاتها يبدو كل شىء وقد انتقل إلى ضوء الوعى والتحليل العقلى الواضح. فالمحبون لا يجدون أنفسهم لحظة واحدة ضحايا

مستسلمين لانفعالهم؛ وهم لا يضيعون على نحو لا أمل فيه ولا شفاء منه، كما هي الحال عند رينيه وفيرتر، بل وعند دى جريو وسان برو Saint- Preux.

ومع ذلك فإن القرن السابع عشر يتضمن، إلى جانب كل هذه الأنواع الرعوية الريفية والغرامية البطولية، ظواهر معينة تبشر برواية الطبقة الوسطى كما ستظهر فيما بعد. فهناك قبل كل شيء رواية المشردين[1]، التى تختلف أساسًا عن الأنماط الشائعة عندئذ فى انتماء موضوعاتها إلى الواقع اليومى، وفى إيثارها للمستويات الدنيا للحياة، وإلى هذا النوع تنتمى روايتا "جيل بلاس" Gil Blas و"الشيطان بواتو" Diable Boiteux بل إن هناك سمات معينة فى روايات ستندال وبلزاك تذكرنا بالتنوع المتقلب الذى تتسم به النظرة التشردية Picaresque إلى الحياة. وقد ظلت الروايات المنمقة تقرأ وقتًا طويلا فى القرن السابع عشر، بل إنها ظلت تقرأ وقتا طويلا فى القرن الثامن عشر، ولكنها لم تعد تكتب بعد عام ١٦٦٠[2]. فحلت محل الأسلوب المرح، المصطمنع، المصطبغ بالتكلف الاستقراطى، نغمة أقرب إلى الطبيعة، وإلى روح الطبقة الوسطى. وبالفعل نجد أن فورتيير Furetièr يطلق على روايته غير الرومانتيكية، التى كان يؤلفها على طريقة المتشردين Picaresque ، اسم "الرواية البورجوازية Le roman bourgeois". غير أن المبررات الوحيدة لهذا الوصف الموضوعات التى يعالجها، إذ أن هذا العمل يظل مع ذلك مجرد حلقات ومشاهد وتعليقات ساخرة تجمعت بطريقة خارجية، أى أنه قالب لا صلة له بالرواية "الدرامية" المركزة فى العصور الحديثة، حيث تدور الأحداث حول مصير شخصية رئيسية تستحوذ تمامًا على اهتمام القارىء.

ولقد كانت الرواية فى القرن السابع عشر، تمثل — على الرغم من ذيوعها — نوعًا أحط من الأدب، وربما نوعا ظل مختلفًا فى نواح معينة، أما فى القرن الثامن عشر فقد أصبحت النوع الأدبى الرئيسى ، بحيث كانت أهم الأعمال الأدبية

---

(١) هذا التعبير ترجمة للفظ Picaresque ، ويدل على نوع من الروايات انتشر بوجه خاص فى أسبانيا، ويروى قصة المغامرات البوهيمية لشخصية مشردة، قد يكون صاحبها أفاقًا أو محتالاً أو مجرد مغامر خفيف الظل. وتفتقر هذه الروايات عادة إلى التماسك المحكم. (المترجم)

(٢) Ibid., Iv, P. 459 ; V, 1898, P. 550.

تنتمى إليها، بل إن أهم التطورات الأدبية وأكثرها تقدمية بحق قد حدثت فى ميدانها. فالقرن الثامن عشر هو عصر الرواية وذلك على الأقل لأنه عصر علم النفس. فقد كانت أعمال لوساج Lesage وفولتير، وبريفو، ولاكلو Laclos، وديدرو، وروسو، حافلة بالملاحظات النفسية، أما ماريفو فكان يستحوذ عليه شغف جنونى بعلم النفس : فهو يفسر، ويحلل، ويعلق على المواقف الروحية لشخصياته بلا انقطاع. وهو يتخذ كل مظهر من مظاهر الحياة مناسبة لعرض أفكار نفسية، ولا تفوته أية فرصة لعرض دوافع شخصياته. ولقد كان علم النفس عند ماريفو ومعاصريه، ولاسيما بريفو، أغنى وأدق وأكثر تنوعا بكثير من علم النفس فى القرن السابع عشر. فالشخصيات تتخلص من طابعها النمطى السابق، وتصبح أكبر تعقدا، وأشد تناقضًا، حتى إن تصوير الشخصيات فى الأدب الكلاسيكى، مع كل ما يتميز به من دقة، يبدو إلى جانبها شكليًا إلى حد ما. بل إن لوساج نفسه ظل يقتصر على تقديم أنماط، منها ما هو غريب الأطوار ومنها ما هو هزلى ممسوخ، بحيث إننا لا نجد لوحات حية حقيقية، ترسم بنفس خطوط الحياة الواقعية، المتغيرة، غير الواضحة المعالم، وبنفس ألوانها المتدرجة التى لا تعرف المبالغة. والحق إنه إذا كان هناك أى خط يفصل بين الرواية الجديدة والرواية الأقدم عهدًا، فإن هذا الخط يمتد فى هذه الفترة. فمنذ ذلك الحين أصبحت الرواية تاريخًا روحيًا، وتحليلاً نفسانيًا، وكشفًا لغوامض الذات، أما قبل ذلك فكانت تصويرًا لحوادث خارجية وللعمليات الروحية كما تنعكس فى أفعال عينية. ولكن من الصحيح أن ماريفو وبريفو ظلا يتحركان فى الإطار المحدود لعلم النفس التحليلى والعقلانى كما عرفه القرن السابع عشر، وكانا فى الواقع أقرب إلى راسين ولاروشفوكو منهما إلى الروائيين الكبار فى القرن التاسع عشر. فقد ظلا، كالكتاب الأخلاقيين والمسرحيين فى العصر الكلاسيكى، يشطران الشخصيات إلى عناصرها، ويطورانها من عدد قليل من المبادىء التجريدية بدلا من إدماجها فى السياق الكامل للحياة، الذى توجد فيه هذه الشخصيات. ولم تتخذ الخطوة الحاسمة نحو علم النفس الانطباعى غير المباشر هذا إلا فى القرن التاسع عشر، وعندئذ ظهر مفهوم جديد للاحتمال النفسى Psychological Probability جعل الأدب السابق كله يبدو أدبًا عفى عليه

الـزمان. والحـق أن الظاهرة التى تسترعى انتباهنا بحق، بوصفها ظاهرة حديثة لدى كـتاب القـرن الثامن عشر، هى نزع صبغة البطولة عن الشخصيات الرئيسية عندهم، واصـطباغها بصـبغة إنسـانية. فهـم ينقصـون مـن حجم هذه الشخصيات، ويقربونها إلينا، وفى ذلك يكمن التقدم الأساسى للنزعة الطبيعية النفسية منذ وصف الحب فى أعمـال راسـين. ذلـك لأن بـريفو يكشف لنا عن الجانب العسكى للانفعالات الطاغية ولاسـيما الحالـة الذلـيلة المخجلة التى تنتاب الإنسان عندما يقع فى الحب. فالحب يـبدو مـرة أخـرى كارثـة، ومرضا، ووصمة مثلما سبق أن وصفه الشعراء الرومان. وهو يـتحول تدريجـيًا إلى "الحـب المسـتبد" amour- passion عـند سـتندال، ويـتخذ سمـات مرضـية سـتظل بعـد ذلـك تميز الحب فى أدب القرن التاسع عشر. فلم يكن مـاريفو قـد عـرف بعد قوة هذا الحب الذى يباغت ضحاياه كحيوان منقض ولا يترك لهـم مـنه مهـربًا أبـدًا، أمـا عـند بـريفو فقـد أصبح هذا الحب مستحوذا على الروح. وهكـذا انتهى عهد حب الفرسان، وبدأ الصراع ضد الزواج غير المتكافىء من الوجهة الاجتماعية. ولم يكن الذل الذى يجلبه فى هذه الحالة سوى أداة للدفاع الاجتماعى. ذلـك لأن أخطـار الحـب لم تكـن تهـدد استقرار المجتمع الإقطاعى الوسيط، بلا ولا مجـتمع الـبلاط فى القرن السابع عشر، فلم تكن هذه المجتمعات فى حاجة إلى دفاع كهـذا ضـد تهـور الأبناء المندفعين. أما الآن، عندما أصبح عبور الحواجز الفاصلة بين الطـبقات الاجتماعـية المقفلـة أمـرًا أكـثر شـيوعًا، وعـندما أصـبح مـن الضرورى على الـبورجوازية ذاتهـا، لا عـلى طـبقة النـبلاء فحسب، أن تدافع عن مركزها المميز فى المجـتمع. فقـد بـدأ تحـريم شـهوة الحـب الجارفـة الهوجـاء، الـتى تهـدد الـنظام الاجـتماعى القـائم، وظهـر نـوع مـن الأدب أدى آخـر الأمر إلى "غادة الكاميليا" وإلى أفـلام "جـاربو" الحديـثة. ولا جدال فى أن بريفو كان لا يزال أداة غير واعية بذاتها لتلك النزعة المحافظة التى عمل "دوما الابن" على خدمتها عن وعى واقتناع.

ولقـد كانـت روايـة "مـانون ليسـكو" لـبريفو اسـتباقًا للـنزعة الاستعراضـية exhibitionism عـند روسـو. فـلم يعـد بطـل الـرواية يجد أى غضاضة فى وصف حـبه غـير المشرف، بل كان يبدى سرورًا "مازوكيا" فى الاعتراف بضعف شخصيته. ويظهـر عند ماريفو الميل إلى هذا "المزج بين الضآلة والعظمة والحقارة والجدارة". وهو

الوصف الذى سيطلقه لسنج على هذا الاتجاه فى حالة فيرتر بوجه خاص. فقد كان مؤلف "حياة ماريان Vie de Marianne" قد عرف نقاط الضعف الصغيرة التى تنتاب النفوس الكبيرة ذاتها، ولم يقتصر على تصوير السيدة دى كليمال de Climal على أنها شخصية تجمع بين سمات جذابة وسمات منفرة، بل إنه يصف بطلته بأنها شخصية لا يمكن التعبير عنها تعبيرا جامعا فى لحظة واحدة. فهى امرأة أمينة مخلصة، ولكنها لا تبلغ أبدًا من الإهمال ما يجعلها تفعل أو تقول أى شيء يمكن أن يسبب لها ضررا. وهى تعرف أوراقها الرابحة، وتلعب بها بذكاء. والواقع أن ماريفو كان المثل النموذجى لعصر انتقال وإعادة بناء. فهو فى رواياته يؤيد اتجاه الطبقة الوسطى التقدمى تأييدا كاملا، ولكنه فى كوميدياته يغلف ملاحظاته النفسية فى قوالب التآمر القديمة. غير أن العنصر الجديد هو أن الحب، الذى كان له من قبل دائمًا دور ثانوى فى الكوميديا، أصبح مركز الأحداث[١]، وبعد غزوه لهذا المعقل الهام الأخير، أتم زحفه الظافر فى ميدان الأدب الحديث. ويمكن أن يعزى هذا التطور إلى أن شخصيات الكوميديا ذاتها أصبحت أعقد، واكتسب الحب ذاته طابعا بلغ من التنوع حدا جعل السمات الكوميدية التى اكتسبها عاجزة عن المساس بطابعه الجدى المترفع. غير أن الصفة الجديدة فى ماريفو مؤلف الكوميديا هى قبل كل شيء محاولة وصف شخصياته من حيث هى كائنات يتحكم فيها المجتمع، وتسلك بناء على دوافع مستمدة مباشرة من مركزها الاجتماعى[٢] فكما أن شخصيات موليير تقع فى الحب، دون أن يكون وقوعها فى الحب هو الموضوع الرئيسى الذى تدور حوله مسرحياته، فكذلك كان تحكم المجتمع فى طبيعتها أمرًا مؤكدًا، ولكنه لم يكن أبدًا أصل الصراع الدرامى. أما فى "لعبة الحب والصدفة Jeu de L'amour et du hassard" لماريفو، فإن الأحداث كلها تدور حول التلاعب بالمظاهر الاجتماعية، أى حول مسألة كون الشخصيات الرئيسية هى بالفعل الخدم الذين يتنكرون فى زيهم، أم السادة الذين يخفون حقيقتهم.

---

(١) **Emile Feguet : Dix – huitième siècle, 1890 P. 123 .**

(٢) **Arthur Eloesser : Des buergerliche Drama, 1890, P. 65 .**

ولقد شبه الكثيرون ماريفو بالمصور فاتو، ومن المؤكد أن التقارب بين أسلوبيهما المرحين اللاذعين يوحي بهذا التشبيه. غير أنهما يواجهاننا أيضًا بنفس المشكلة فى علم الاجتماع الفنى، إذ أنهما معا يعبران عن نفسيهما بأشكال شديدة التهذيب، متمشين فى ذلك تماما مع تقاليد المجتمع الصالح، ومع ذلك فلم يحرز أحدهما من النجاح ما قد يتوقعه المرء فى مثل هذه الظروف. ذلك لأن فاتو لم يلق طوال حياته إلا تقدير عدد قليل من الناس، كما أن من المعروف أن مسرحيات ماريفو كانت تلاقى الإخفاق مرة تلو المرة. فقد وجد معاصروه لغته معقدة، مصطنعة، غامضة، وسخروا من حواره المتألق، اللامع، الرشيق، فأسموه "مرفدة" Marivaudage وهو لفظ لم يكن يستخدم على سبيل المدح، وإن كان سانت بيف قد أكد، عن حق إلى حد ما، أنه ليس من الأمور الهينة أن يصبح اسم كاتب كلمة متداولة فى البيوت. وحتى لو قبلنا، فى حالة فاتو، التفسير القائل أنه كان أعظم من أن يقدر فى عصره، وإن الفن العظيم "مضاد للغرائز البشرية" — وهو فى الواقع ليس تفسيرًا على الإطلاق — فإن هذا النوع من التفسير لا يمكن أن ينطبق على ماريفو، الذى لم يكن كاتبا عظيمًا. والواقع أنهما كانا معا ممثلين لعصر انتقال، ولم يفهما أبدًا خلال حياتهما. ولم يكن لهذا الأمر شأن بمستواهما الفنى، وإنما كان مرتبطا بدورهما التاريخى بوصفهما مبشرين باتجاهات جديدة ورائدين لها. فالفنانون من هذا النوع لا يجدون أبدًا جمهورًا كافيًا، إذ أن معاصريهم لا يفهمونهم. والجيل التالى يستمتع بأفكارهم الفنية عادة فى صورة انطمست معالمها بفضل المقلدين، أما الأجيال اللاحقة، التى قد تكون أحيانًا أقدر على تذوق أعمالهم، فلا تكاد تعود قادرة على عبور الهوة التاريخية التى تفصل بينهم وبين الحاضر. ولم يكتشف فاتو وماريفو معًا إلا فى القرن التاسع عشر، وذلك عن طريق خبراء صقل المذهب الانطباعى ذوقهم، وفى وقت كان فيه فنهما قد أصبح، من حيث الموضوع، فنا عفى عليه الزمان منذ عهد بعيد.

إن فن الروكوكو لم يكن فنًا ملكيًا، كما كان فن الباروك، وإنما كان فن طبقة أرستقراطية وطبقة وسطى كبيرة. وأصبح هناك أفراد يحلون محل الملك والدولة فى رعاية أعمال البناء، وأخذ المعماريون يشيدون "نزلاً" و"بيوتًا صغيرة" بدلا من

القلاع والقصور. وأصبح الجو العائلى الرشيق لخدور النساء وغرفهن الصغيرة مفضلاً على الرخام البارد والبرونز الثقيل، كما حلت محل الألوان الثقيلة الجادة، كالبنى والقرمزى، والأزرق الداكن والذهبى، ألوان زاهية خفيفة، كالرمادى والفضى، والأخضر المخفف والوردى. وعلى عكس ما كان عليه الفن فى عهد الوصاية ، فإن الروكوكو ازداد تنميقًا وتألقًا، وسحرا لاهيًا متقلبًا، ولكنه أيضًا ازداد رقة روحانية. فهو من جهة قد تطور إلى فن المجتمع (الراقى) بمعناه الصحيح، ولكنه من جهة أخرى اقترب من ذوق الطبقة الوسطى فى القوالب والأشكال المصغرة. فالفن الذى حل محل فن الباروك الضخم، شبه النحتى، الذى يتسم بالرحابة الواقعية هو فن زخرفى شديد البراعة، رقيق، هش، عصبى. ومع ذلك فحسبنا أن نتذكر فنانين مثل لاتور La Tour أو فراجونار لندرك أن السهولة والتوثب فى هذا الفن هما فى الوقت ذاته انتصار للملاحظة والتصوير المطابقين للطبيعة. ولو قارنا هذا الفن بالرؤى العنيفة المثيرة لعصر الباروك، بما فيها من تجاوز صاخب لحدود الحياة المعتادة، لبدا كل ما أنتجه عصر الروكوكو ضعيفًا ضئيلاً تافهًا. ومع ذلك فلم يكن فى استطاعة أى فنان كبير فى عصر الباروك أن يتحكم فى الفرشاة بنفس السهولة والثقة التى تحكم بها تيبولو Tiepolo أو بياتستا Piazzetta أو جواردى Guardi فيها. والواقع أن الروكوكو يمثل المرحلة الأخيرة فى التطور الذى بدأ بعصر النهضة، من حيث أنه أدى إلى انتصار المبدأ الدينامى الطليق المتحرر، الذى بدأ به هذا التطور، والذى كان عليه أن يؤكد ذاته مرارا وتكرارا ضد المبدأ السكونى التقليدى، النمطى. ويمكن القول أن الغايات الفنية لعصر النهضة لم تنجح فى تأكيد ذاتها، آخر الأمر، إلا فى عصر الروكوكو. فحينئذ بلغ التصوير الموضوعى للأشياء تلك الدقة والسهولة التى كان بلوغها هو هدف النزعة الطبيعية الحديثة. أما فن الطبقة الوسطى، الذى بدأ بعد الروكوكو، بل وبدأ – جزئيًا – فى وسط الروكوكو، فكان شيئًا جديدًا فى أساسه، مختلفًا كل الاختلاف عن عصر النهضة وعن الفترات التالية فى تاريخ الفن. وهو يمثل بداية عصرنا الحضارى الحالى، الذى تتحكم فيه الفكرة الديمقراطية، والنزعة الذاتية، والذى يرتبط دون شك ارتباطا مباشرا بثقافات الصفوة المختارة فى عصر النهضة، والباروك، والروكوكو، من وجهة النظر التطورية.

ولكنه يقف فى مقابلها من حيث المبدأ. فالتعارض بين العقلانية والوجدانية، وبين المادية والروحانية، والكلاسيكية الرومانتيكية، قد أخذ يحل الآن محل متناقضات عصر النهضة والأساليب الفنية المعتمدة عليه، والاستقطاب بين النزعة الشكلية الدقيقة وبين النزعة الطبيعية المفتقرة إلى الشكل، وبين البناء المحكم والتفكك التصويرى، وبين السكونية والحركية. وقد فقدت هذه المتقابلات القديمة معناها إلى حد بعيد، إذ أن كلا نوعى الإنجاز الفنى لعصر النهضة أصبح ضرورة لا غناء عنها. وأصبحت دقة التصوير المتمشية مع نزعة محاكاة الطبيعية أمرًا مسلمًا به، شأنها شأن الانسجام التكوينى للعناصر فى الصورة. وأصبحت المشكلة الحقيقية الآن هى ما إذا كان من الواجب إعطاء الأسبقية للعقل أم للوجدان، ولعالم الموضوعات أم للذات، وللإدراك الوجدانى أم للحدس. وقد مهد الروكوكو ذاته الطريق للطرفين المتقابلين الجديدين، بقضائه على النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك المتأخر، واتخاذه من أسلوبه التصويرى، وحساسيته للتفاصيل البراقة والتكنيك الانطباعى، أداة أقدر بكثير على التعبير عن المضامين الانفعالية لفن الطبقة الوسطى من اللغة الاصطلاحية الشكلية لعصر النهضة والباروك. على أن نفس القدرة التعبيرية لهذه الأداة قد أدت إلى انحلال الروكوكو، الذى كانت طريقته الخاصة فى التفكير تدفعه مع ذلك إلى إبداء أعظم قدر من المقاومة للنزعة اللاعقلية والوجدانية. وإنه لمن المحال أن يفهم المرء دلالة الروكوكو بدون هذه الحركة الديالكتيكية المتبادلة بين وسائل تتطور بطريقة آلية – مع تفاوت فى درجة هذه الآلية – وبين المقاصد الأصلية. ولا يمكن أن يوفى المرء طبيعته المعقدة حقها ما لم يدركه على أنه نتيجة استقطاب مناظر للتضاد القائم فى مجتمع هذه الفترة ذاتها – وهو الاستقطاب الذى يجعل من هذا المجتمع حلقة الوصل بين أسلوب البلاط فى عصر الباروك وبين نزعة الطبقة الوسطى فى الرومانتيكية المسبقة (Pre - omanticism).

والواقع أن النزعة الأبيقورية لعصر الروكوكو، بما فيها من اتجاه حسى وجمالى مفرط، تقف فى موقع وسط بين الأسلوب الشعائرى للباروك والنزعة الانفعالية للرومانتيكية المسبقة. ففى عهد لويس الرابع عشر كانت طبقة نبلاء البلاط لا تزال تمجد مثلاً أعلى للكمال البطولى والعقلانى. على الرغم من أنها كانت فى

الواقع تعيش من أجل لذاتها قبل كل شيء. وفي عهد لويس الخامس عشر كانت طبقة النبلاء ذاتها تدعو إلى مذهب في اللذة يتمشى أيضًا مع نظرة البورجوازية الثرية إلى الحياة وأسلوبها فيها. والواقع أن كلمة تاليران: "لن يعرف حلاوة الحياة من لم يعش قبل عام ١٧٨٩"، تعطينا فكرة عن نوع الحياة التي كانت تحياها هذه الطبقات. وبطبيعة الحال فإن المقصود هنا من "حلاوة الحياة" هو حلاوة النساء، إذ أن النساء، كما في كل ثقافة أبيقورية، أحب طرق الترويح عن النفس إلى القلوب. أما الحب فإنه فقد اندفاعه "الصحى"، وانفعاله الدرامى المشبوب، وصار مهذبًا، مسليًا، أليفًا، وأصبح عادة من بعد أن كان شهوة جامحة. وأصبحت هناك رغبة شاملة دائمة في رؤية صور العرايا، التي صارت الآن الموضوع المفضل للفنون التشكيلية. فحيثما جال المرء ببصره، سواء في اللوحات الجائطية (الفرسك) الموجودة في المساكن الرسمية، أو في أشغال الجوبلان في الصالونات، أو في الصور الموجودة في خدور النساء، أو رسوم الكتب، أو الأطقم الخزفية أو الأشكال البرونزية المنقوشة على الرفوف المعلقة، رأى على الدوام نساء عاريات وأفخاذًا وأعجازًا ممتلئة، وصدورا عارية، وأرجلا وأذرعا متعانقة، ونساء مع رجال ونساء مع نساء، في تنوعات لا حصر لها، وتكرار لا نهاية له. وقد أصبح العرى في الفن أمرا مألوفًا إلى حد أن صبايا جروز Greuze تحدثن تأثيرًا جنسيًا من مجرد عودتهن إلى ارتداء ملابسهن. غير أن المثل الأعلى للجمال الأنثوى قد تغير بدوره، وأصبح أدق وألطف. ففي عصر الباروك كانت النساء الناضجات المكتملات النمو هن المفضلات، أما الآن فإن التصوير ينصب على فتيات رشيقات، كن في كثير من الأحيان أقرب إلى الأطفال. والواقع أن الروكوكو فن جنسي موجه إلى أشخاص ذوى نزعة أبيقورية، يتميزون بالثراء والملل من فرط الاستمتاع باللذات – وهو وسيلة لزيادة القدرة على الاستمتاع، حيث وضعت الطبيعة لهذه القدرة حدودا. ومن الطبيعي تمامًا أن يصبح النوع الأنضج، "الأصح"، من النساء، هو المفضل مرة أخرى بازدهار فن الطبقة الوسطى، والنزعة الكلاسيكية والرومانتيكية عند دافيد، وجيريكو Géricault وديلاكروا Delacroix .

وقد ظهر في عصر الروكوكو نوع ملفت للنظر من مبدأ "الفن لأجل الفن". فعبادته الحسية للجمال، ولغته الشكلية المتكلفة، الشديدة البراعة، الرشيقة المنغمة، تفوق أى نوع من المذهب الإسكندرى Alexandrianism[1]. ويعد مبدأ "الفن لأجل الفن" عنده أكثر أصالة وتلقائية، فى نواح معينة، مما سيصبح عليه فى القرن التاسع عشر ذاته، إذ أنه ليس مجرد برنامج، وليس مجرد مطلب، وإنما هو الاتجاه الطبيعى لمجتمع هوائى، سلبى، متعب، يلتمس فى الفن لذة وراحة. والواقع أن الروكوكو يمثل بالفعل المرحلة الأخيرة فى ثقافة ذوقية، كان مبدأ الجمال لا يزال فيها مسيطرًا على نحو مطلق، وهو الأسلوب الأخير الذى كان "الجميل" و"الفنى" فيه مترادفين. ففى أعمال فاتو، ورامو وماريفو، بل فى أعمال فراجونار وشاردان وموتسارت، نجد كل شىء "جميلاً"، ومنغمًا. أما فى أعمال بيتهوفن وستندال وديلاكروا فإن الأمر لا يعود على هذا النحو - إذ يصبح الفن إيجابيًا، مناضلاً، ويعمل السعى التواق إلى التعبير على خرق قواعد البناء الشكلى. ولكن الروكوكو هو فى الوقت ذاته آخر أسلوب شامل فى أوروبا الغربية؛ فهو أسلوب معترف به اعترافا عاما، يتنقل فى جميع أرجاء أوربا فى إطار متجانس بوجه عام، بل إنه أيضًا شامل بمعنى أنه ملك مشاع بين جميع الفنانين الموهوبين، ويمكن أن يقبلوه جميعًا دون تحفظ. أما بعد الروكوكو فلم يعد هناك مثل هذا القانون العام للشكل الفنى، أو مثل هذا الاتجاه الشامل للفن. ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت مقاصد كل فنان على حدة ذات طابع شخصى على نحو صار يتعين معه على الفنان أن يناضل فى سبيل بلوغ طريقته الخاصة فى التعبير ولم يعد يستطيع أن يقبل حلولاً جاهزة: فهو ينظر إلى كل قالب محدد مقدمًا على أنه قيد عليه، لا عامل مساعد له. وقد اكتسبت الانطباعية مرة أخرى اعترافا شاملاً إلى حد ما. ولكن العلاقة بين الفنان الفرد وبين هذه الحركة لم تعد علاقة سلسلة محددة المعالم تمامًا. ولا يوجد شىء اسمه صيغة انطباعية بالمعنى المعروف فى عصر الروكوكو. وقد حدث فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تغير ثورى: إذ أن ظهور الطبقة الوسطى

---

[1] مذهب فى الأدب يتميز بالتأنق اللغوى، والتكلف فى استخدام الألفاظ، والاهتمام بالقالب التكنيكى أكثر من الاهتمام بالمضمون. (المترجم)

الحديثة، بنزعتها الفردية وشغفها بالأصالة، قد وضع حدا للنظرة إلى الأسلوب بوصفه شيئًا تشترك فيه جماعة ثقافية بطريقة واعية متعمدة، وأضفى على فكرة الملكية العقلية دلالتها الراهنة.

ويعد بوشيه Boucher أهم الأسماء المرتبطة بظهور صيغة الروكوكو والأسلوب المحكم الذى أضفى على فن فراجونار وجواردى طابع التمكن التام فى الأداء. فهو ممثل لتقليد فنى عظيم الأهمية، وإن لم تكن له هو ذاته أهمية من حيث هو فرد، وهو يمثل هذا التقليد بطريقة تبلغ من الكمال حدا جعله يمارس تأثيرا لا يدانيه تأثير أى فنان منذ لوبران. فهو الفنان الذى لا ينافسه أحد فى ميدان الفن الجنسى، أعنى ذلك النوع من التصوير الذى كان يشتد عليه إقبال "ملتزمى الضرائب fermiers généraux (أى طبقة "الموظفين الجديدة" و"الأغنياء المحدثين")، وأوساط البلاط الأكثر تحررًا، كما أنه خالق أساطير العشق التى كانت، من بعد "الحفل البهيج" عند فاتو، أهم موضوعات للتصوير فى عصر الروكوكو. وقد نقل موضوعات العشق من التصوير إلى الفنون الكتابية، وإلى الفن الصناعى بأسره، وجعل من "تصوير البطون والأعجاز Peinture des seins et des culs أسلوبا قوميًا. وبطبيعة الحال لم يكن كل الجمهور المهتم بالفن فى فرنسا يرى فى بوشيه مصوره الأكبر، إذ كان هناك قطاع مثقف متوسط من البورجوازية، كان له رأيه الهام فى الأدب منذ عهد بعيد، وأصبحت له الآن اتجاهاته الخاصة فى الفن. وقد رسم جريز وشاردان لوحاتهما الإرشادية الواقعية لهذا الجمهور. على أن من المؤكد أن أنصار هذين الفنانين لم يكونوا جميعًا ينتمون إلى الطبقة الوسطى. بل كانوا ينتمون أيضًا إلى أولئك الذين يتألف منهم جمهور بوشيه وفراجونار. أما فراجونار فكثيرًا ما كان يساير، من جانبه، الذوق الذى يسعى المصورون "البورجوازيون" إلى إرضائه، بل إننا نجد لدى بوشيه ذاته موضوعات لا تبتعد كثيرًا عن عالم هذين المصورين. فلوحته "الإفطار" فى اللوفر، مثلا، يمكن أن توصف بأنها منظر ينتمى إلى الطبقة الوسطى، وإن كانت طبقة وسطى عليا؛ وهى على الأقل تمثل تصويرًا لموضوعات عادية، لا تعبيرًا عن شعائر رسمية.

وقد بدأ التخلى عن أسلوب الروكوكو فى النصف الثانى من القرن، حيث أصبحت الهوة بين فن الطبقات العليا وفن الطبقات الوسطى واضحة. فتصوير جريز

لا يمثل فقط بداية نظرة جديدة إلى الحياة واتجاه جديد فى الأخلاق، بل يمثل أيضًا ذوقًا جديدًا – قد يكون "ذوقًا رديئًا" – فى الفن. ومناظره العائلية، بما فيها من اتجاه عاطفى مبالغ فيه، كالأب الذى يلعن أو يبارك، والأبناء المتلافون أو الطيبون المعترفون بالجميل، ليست لها إلا قيمة فنية ضئيلة. وهى تفتقر إلى الأصالة فى التكوين، وترسم بطريقة لا تسترعى النظر، وألوانها غير جذابة؛ وفضلاً عن ذلك فإن الأسلوب الفنى يتميز بنعومة غير مستحبة. والانطباع الذى تبعثه فينا هذه اللوحات بارد فارغ، على الرغم من وقارها المبالغ فيه، وهو انطباع هزيل، على الرغم مما تكشف عنه من انفعالات. وتكاد الاهتمامات التى تحاول إرضاءها تكون كلها اهتمامات غير فنية، وهى تعرض موضوعها غير التصويرى، الذى هو روائى محض فى معظم الحالات، بطريقة خشنة تمامًا، دون بذل أى جهد لتحويله إلى قوالب تصويرية حقيقية. وقد امتدحها ديدرو لأنها تصور حوادث تنطوى على بذور روايات كاملة[1]. ولكن قد يكون الأصح أن يؤكد المرء أنها لا تتضمن شيئًا تعجز أية قصة عن أن تتضمنه. فهى تصوير "أدبى" بالمعنى السىء لهذا اللفظ، أعنى تصويرا عقيما، واعظًا، حاكيًا، وهى بهذا الوصف تمثل أول أنماط النواتج البعيدة تمامًا عن الفن فى القرن التاسع عشر. غير أن أعمال جريز ليست رديئة الذوق لمجرد كونها تتسم بطابع الطبقة الوسطى"، وإن كان التغير فى الجماعات المدافعة عن الذوق مرتبطا، بطبيعة الحال، بهدم للمعايير القديمة البالية، التى أصبحت ذات أنماط ثابتة. وعلى أية حال فإن لوحات شاردان من أفضل النواتج الفنية للقرن الثامن عشر. على الرغم من بساطتها البورجوازية. وهى فن طبقة وسطى يتميز بمزيد من الأصالة والأمانة بالقياس إلى فن جريز: إذ أن تصوير هذا الأخير للناس البسطاء الزهاد بطريقة نمطية، وتركيزه على أسرة الطبقة المتوسطة، وتمجيده للصبية الساذجة – كل ذلك يعبر عن أفكار الطبقة الوسطى ومفاهيمها أكثر مما يعبر عن أفكار الطبقات المتوسطة والدنيا. وعلى الرغم من ذلك فإن الأهمية التاريخية لجريز لا تقل عن أهمية شاردان. بل لقد أثبتت أسلحته أنها أكثر فعالية فى الصراع ضد فن الروكوكو الأرستقراطى المنتمى إلى الطبقة الوسطى العالية. ومن الجائز أن ديدرو قد بالغ فى

---

(1) Diderot : Oeuvres, 1821, VIII, P. 243 .

أهميـته مـن حيث هو فنان، غير أن اعترافه بالقيمة الدعائية السياسية لتصويره كان مرتكـزا على أساس متين. وهو على أية حال كان يدرك بوضوح أن مبدأ "الفن لأجل الفـن" فى أسلوب الروكوكو كان معرضا للهجوم فى هذه الحالة، وإذا كان قد أكد أن وظـيفة الفـن هـى "تمجـيد الفضـيلة وفضـح الرذيلة"، وإذا كان قد حمل على بوشيه وفـانلو Vanloo لتصـنعهما، ومهارتهـمـا الفارغـة، السـهلة، المفـتقرة إلى التفكير ولما يتصـفان بـه من إباحية، فقد كان هدفه على الدوام "الحملة على الطغاة"، أو بعبارة أقـرب إلى الطـابع العينى، فتح أبواب عالم الفن أمام الطبقة الوسطى من أجل إيجاد مكـان لهـا تحـت الشـمس. فحملته على فن الروكوكو لم تكن سوى مرحلة فى تاريخ الثورة التى كانت قد بدأت بالفعل تشق طريقها.

الفصل الثانى

جمهور القراء الجديد

انتقلت الزعامة العقلية فى القرن الثامن عشر من فرنسا إلى إنجلترا التى كانت أكثر تقدمية من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. ففى إنجلترا بدأت الحركة الرومانتيكية الكبرى فى حوالى منتصف القرن، ولكن حركة التنوير بدورها تلقت من هذا البلد أعظم قوة دافعة. ولقد كان الكتاب الفرنسيون فى تلك الفترة يجدون النظم الإنجليزية معبرة على أوضح نحو عن روح التقدم، وشادوا أسطورة حول النزعة التحررية الإنجليزية- وهى أسطورة لم تكن تطابق الواقع إلا جزئياً. وكان حلول إنجلترا محل فرنسا بوصفها حاملة للثقافة يسير جنباً إلى جنب مع انحلال البيت المالك فى فرنسا من حيث هو القوة الأوربية الرئيسية. ومن هنا فإن القرن الثامن عشر قد شهد صعود إنجلترا فى ميدان السياسة وكذلك فى ميدان الفنون والعلوم. والواقع أن ضعف سلطة الملك، الذى أدى فى فرنسا إلى تدهور قومى، أصبح مصدر قوة فى إنجلترا، حيث كانت الطبقات ذات القدرات العملية، التى تفهم اتجاه التطور الاقتصادى وتستطيع أن تتكيف معه، على استعداد للإمساك بزمام الحكم. وعمل البرلمان، الذى أصبح الآن تعبيراً عن الآمانى السياسية التحررية لهذه الطبقات، بل أصبح أقوى أسلحتها ضد الاستبداد، على تأييد أسرة التيودور فى صراعها ضد الأرستقراطية الإقطاعية، والعدو الأجنبى، والكنيسة الرومانية. ذلك لأن الطبقات الوسطى التجارية والصناعية، الممثلة فى البرلمان، فضلاً عن النبلاء المتحررين، الذين كانت لديهم مصالح فى أوجه النشاط التجارية التى تقوم بها البورجوازية، قد أدركوا أن هذا الصراع يساعد على تحقيق أهدافهم الخاصة. ولقد كان هناك اشتراك وثيق فى المصالح بين الملكية وبين هذه الطبقات حتى قرب نهاية القرن السادس عشر. وكانت الرأسمالية الإنجليزية عندئذ لا تزال فى مرحلة بدائية. مغامرة، من تطورها. فرحب التجار بآراء المستشارين الخصوصيين للتاج فى القيام

بأعمال قرصنة مشتركة. ولم يتشعب طريقا هذه الطبقات والتاج إلا عندما بدأت الرأسمالية تتبع أساليب أكثر ترشيداً، ولم يعد التاج بحاجة إلى مساعدة الطبقة الوسطى ضد الأرستقراطية المشلولة. وهكذا فإن ملوك أسرة ستوارت، الذين تشجعوا بالمثل الذى ضربته لهم نظم الحكم الاستبدادية فى القارة الأوربية، واعتقدوا أن لديهم فى الملك الفرنسى حليفاً، ضربوا عرض الحائط بولاء الطبقات الوسطى وتأييد البرلمان معاً، وردوا اعتبار طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة بوصفها طبقة نبلاء البلاط، ووضعوا أسس فترة جديدة كانت فيها هذه الطبقة الأخيرة فى صعود: إذ كانت تربط ملوك هذه الأسر بطبقة النبلاء هذه مشاعر أقوى، ومصالح مشتركة أبقى من تلك التى كانت تربطهم بزملاء أسلافهم فى السلاح من بين صفوف الطبقة الوسطى والأشراف التحررين. وظلت طبقة النبلاء الإقطاعيين تتمتع حتى عام ١٦٤٠ بامتيازات كبيرة. ولم تقتصر الدولة على ضمان استمرار استحواذها على الأرض، بل حاولت أن تضمن لكبار ملاك الأرض نصيباً فى أرباح المؤسسات الرأسمالية عن طريق الاحتكارات وغيرها من ضروب الحماية. غير أن هذا الإجراء ذاته كان خليقاً بأن يجر على النظام بأسره عواقب وخيمة، إذ لم تكن الطبقات المنتجة اقتصادياً على استعداد لاقتسام أرباحها مع "محاسيب" التاج، واحتجت على سياسة التدخل باسم الحرية والعدالة، وهما شعاران ظلوا يستخدمونهما على الدوام حتى عندما أصبحوا هم أنفسهم منتفعين بالامتيازات الاقتصادية.

وكما لاحظ "توكفيل"، لا تكاد تكون هناك مسألة سياسية لا ترتبط على نحو ما بفرض الضرائب أو دفعها. وقد سيطرت مشكلات الضرائب، على أية حال، على الحياة العامة فى إنجلترا منذ نهاية العصور الوسطى، وأصبحت فى القرن السابع عشر هى السبب المباشر للحركات الثورية. فنفس الطبقة الوسطى التى قدمت الضرائب إلى أسرة تيودور دون أى اعتراض، وكانت على استعداد لتحمل نسبة أكبر منها فى سنوات الحرب الأهلية، رفضت أن تقدمها إلى تشارلس الأول بسبب سياسته الرجعية المعادية للطبقة الوسطى. وعندما أهاب جميس الثانى، بعد جيل من ذلك العهد، بمجلس مدينة لندن أن يحميه من الأمير "ويليام أوف أورانج" أبى عليه مواطنو لندن هذه المساعدة، وآثروا أن يقدموا إلى الدخيل الوسائل اللازمة

للنجاح وكانت تلك هى بداية ذلك التحالف بين الملكية والطبقات التجارية، وهو التحالف الذى ضمن انتصار الرأسمالية واستمرار البيت المالك فى إنجلترا.[1] أما الإقطاع الذى لم يكتسب فى فرنسا إلا بعد هذا العهد بمائة عام، فإن بقاياه كانت قد تحطمت فى إنجلترا خلال فترة الثورة فيما بين عامى ١٦٤٠ و١٦٦٠؛ ولكن الثورة كانت فى كلا البلدين صراعاً طبقياً، دافعت فيه الطبقات المرتبطة برأس المال عن مصالحها الاقتصادية ضد الحكم المطلق، وضد الطبقة التى تقتصر ملكيتها على الأرض، وضد الكنيسة فى المحل الأول[2].

ولقد كان الصراع العظيم، الذى ساد الحياة السياسية للقرنين السابع عشر والثامن عشر يدور فى إنجلترا بين التاج ونبلاء البلاط من جهة، وبين الطبقات ذات المصلحة فى الرأسمالية من جهة أخرى، ولكن الواقع أنه كانت هناك على الأقل ثلاث مجموعات مختلفة تتعارض مصالحها الاقتصادية، وتقف كل منها ضد الأخرى: هى كبار ملاك الأرض، والبورجوازية المتحالفة مع طبقة النبلاء ذات العقلية الرأسمالية، ومجموعة صغار الحرفيين وعمال المدن والفلاحين، التى كانت قد أصبحت بالفعل مجموعة شديدة التعقيد. ولكن هذه الفئة الأخيرة لم تكن تذكر كثيراً، خلال القرن الثامن عشر، لا فى البرلمان ولا فى "الكتب".

ولم يكن لبرلمان الذى انعقد بعد عام ١٦٨٨ "ممثلاً للشعب" بالمعنى الذى نفهمه حاليا لهذا اللفظ، بل أن مهمته كانت إقامة الرأسمالية على الطبقات الطفيلية المتعاطفة مع الحكم المطلق ومع كبار رجال الكنيسة. ولم تسفر الثورة عن توزيع جديد للملكية الاقتصادية، ولكنها خلقت حقوقاً للحرية أفادت الأمة كلها. والعالم المتحضر بأسره، آخر الأمر. ذلك لأنه، أنقاض النظام الإقطاعى المنهار، وتثبيت سيطرة العناصر المنتجة اقتصادياً حتى على الرغم من أن هذه الحقوق لم يكن من الممكن أن تمارس فى مبدأ الأمر إلا بطريقة ناقصة. فإنها كانت تعنى نهاية السلطة الملكية المطلقة، وبداية تطور يحمل فى ثناياه بذور الديمقراطية. ولقد كان البرلمان

---

(1) Paui Mantoux: La Révolution industrielle au 18e siecle, 1906, P. 78.

(2) The English Revolution 1640. Three Essays، edited by Chris topher Hill, 1940 P.9.

يـريد قـبل كـل شىء، أن يمارس تأثيراً محافظاً على الأوضاع، أى أن يخلق أوضاعاً تظـل فـيها الانـتخابات مـتوقفة عـلى الطـبقة مالكـة الأرض والمعتمدة على التجارة، وكذلـك عـلى رأس المـال الـتجارى المرتـبط بهـا. وكـان الصـراع بين الأحرار Whigs والمحـافظين Tories ذا أهمـية ثانوية بالنسبة إلى القضية المشتركة للطبقات الممثلة فى الـبرلمان. فسـواء أكان هذا الحزب أم ذاك هو الذى يمسك بمقاليد الأمور، فإن الحياة السياسـية كانـت خاضـعة للطـبقة الأرسـتقراطية، الـتى كـان لهـا تـأثير كـبير فـى الانـتخابات، وجعلـت الطـبقة الوسـطى تـدور فـى فلكها. وكل ما كان يعنيه انتقال السـلطة مـن المحـافظين إلى الأحـرار هـو أن الدولـة تشـجع الـنزعة التجارية والروح المـتحررة فـى مجـال الديـن، بـدلا مـن طـبقة مـلاك الأرض وحدهـا والكنيسـة الإنجليكانـية، ولكـن الحكومة البرلمانية تظل مع ذلك حكماً لطبقة اليجاركية، تماماً كمـا كانـت مـن قـبل. ولم يكـن الأحـرار يـريدون بـرلماناً بدون ملك وبدون امتيازات أرسـتقراطية، أكـثر ممـا كـان المحافظون يريدون ملكاً بدون برلمان. ولم ينظر أى من الحـزبين إلى البرلمان على أنه مؤسسة ديمقراطية؛ بل كانوا يعدونه ضماناً لامتيازاتهم الخاصـة ضـد الـتاج فحسـب. وفضـلاً عن ذلك فقد ظل البرلمان محتفظاً بهذا الطابع الطبقى طـوال القـرن الـثامن عشـر. فكان يتناوب على حكم البلاد بضع عشرات من أسـر الأحـرار والمحافظين، كانت تحتكر الحياة السياسية بأسرها بفضل وجود أكبر ابـن لكـل مـنها فـى مجلـس اللوردات، والأبناء الأصغر منه فى مجلس العموم. وكان الـتعداد، الذى جعل حق الاقتراع متوقفاً فى المحل الأول على إيجار الأرض، يضمن مركـز السـيطرة فـى الـبرلمان للطبقات المالكـة لـلأرض منذ البداية. وكان ثلثا أعضاء الـبرلمان يعيـنون مباشـرة والـباقى يخـتارهم ما لا يزيد عن ١٦٠,٠٠٠ ناخب، كانت أصـواتهم تكتسـب بطـريق الغش. ولكن على الرغم من ضيق نطاق حق الاقتراع، ومن شـراء الأصـوات وفسـاد أعضـاء الـبرلمان، فقـد كانـت إنجلترا قد أصبحت فى القرن الـثامن عشـر دولـة حديـثة، تسـير بالـتدريج فى طريق التحرر من بقايا روح العصـور الوسـطى. وكـان مواطـنوها يتمـتعون، عـلى أيـة حـال، بحرية لا تعرفها بقية الدول

الأوربية، بل أن نفس الامتيازات الاجتماعية، التى كانت فى إنجلترا مبنية على ملكية الأرض فحسب، لا على حقوق غيبية تكتسب بحكم المولد[1]، كما هى الحال فى فرنسا، أتاحت تخفيف أثر الفوارق الطبقية التى كانت أكثر مرونة فى أساسها، على الطبقات الدنيا.

وكثير ما قورن النظام الاجتماعى فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر بالأوضاع فى روما خلال العصر الأخير للجمهورية؛ ولكن التشابه الجزئى بين تنظيم المجتمع الرومانى، بطبقاته الثلاث، وهى أعضاء مجلس الشيوخ، والفرسان، والعامة، وبين فئة الأرستقراطية البرلمانية والفئة المتحكمة فى الأموال وفئة "الفقراء" فى إنجلترا، ليس بالشىء الذى يسترعى الانتباه في ذاته- إذ أن هذا التقسيم الثلاثى يميز كل المجتمعات الأكثر تقدماً، التى لم تبدأ فيها عملية تحقيق المساواة بعد. ولكن ما يضفى دلالة خاصة على التوازى بين إنجلترا وبين روما هو ظهور الأرستقراطية بوصفها الطبقة التى تسيطر على البرلمان، والمرونة التامة للحدود بين النبلاء والرأسماليين. ولكن العلاقة بين هذه الطبقات وبين العامة مختلفة إلى حد ما فى البلدين. صحيح أن الكتاب الرومان فى ذلك العصر لم يكونوا يذكرون الفقراء إلا لماما، تماماً كما كان يفعل الكتاب الإنجليز فى القرن الثامن عشر[2]. ولكن على حين أن الطبقة العاملة كانت تشغل الاهتمام العام فى روما على الدوام، فإنها كانت لا تكاد تقوم بأى دور فى السياسة الإنجليزية. وهناك صفة أخرى تفرق بين المجتمع الإنجليزى والرومانى، بل بينه وبين مجتمعات أخرى غير المجتمع الرومانى، هى أن طبقة النبلاء، التى تصبح فى العادة فقيرة فى مثل هذه الظروف، قد ازدادت ثروتها وظلت هى الطبقة الثرية فى إنجلترا[3]. وقد أثبتت الطبقة الحاكمة فى إنجلترا حكمتها السياسية، ليس فقط بسماحها للبورجوازية بأن تربح، مع ربحها هى الأخرى إلى جانبها، بل أيضاً بتخليها طواعية عن الامتيازات الضريبية التى

---

[1] R.H. Gretton: The English Middle Class, 1917, P. 209.

[2] W. Warde Fowler: social Life at Rome in the Age of Cicero, 1922, P. 26 ff. _ J.L.& B. Hammond: The Village Labourer (1760- 1832), 1920, PP. 306-7.

[3] A. de Tocqueville, op. cit، P. 146_ J. Aynard, op. cit., P. 341.

حرصت الأرستقراطية الفرنسية على التمسك بها بكل قوة [1]. ففى فرنسا كان الفقراء هم الذين يدفعون الضرائب، أما فى إنجلترا فكان الأغنياء وحدهم [2]. هم الذين يدفعون، ولم يكن هذا يعنى أن مركز الفقراء كان أفضل على أى نحو، ولكن الميزانية ظلت متوازنة، واختفى أشنع امتيازات النبلاء. ولقد كانت مقاليد السلطة فى إنجلترا فى يد أرستقراطية تجارية ربما لم يكن إحساسها وتفكيرها أكثر إنسانية من أية أرستقراطية أخرى، ولكن خبرتها فى ميدان الأعمال الاقتصادية أكسبتها إحساساً أقوى بالواقع، وجعلتها تدرك فى الوقت المناسب أن مصالحها هى ذاتها مصالح الدولة. وهكذا فإن اتجاه العصر إلى التسوية فى كل شيء، وهو الاتجاه الذى كان له تأثيره فى جميع الميادين ما عدا الفرق بين الغنى والفقير، اتخذ فى إنجلترا صوراً أجرأ من تلك التى اتخذها فى أى بلد آخر، وأدى لأول مرة إلى قيام علاقات اجتماعية حديثة مبنية أساساً على الملكية. فقد كانت هناك ضمانات تقلل الفوارق بين مختلف مستويات الطبقات الاجتماعية، وهى ضمانات لا تقتصر على وجود سلسة من المراتب المتوسطة، بل ترجع أيضاً إلى أن طبيعة كل من هذه الفئات لم تكن محددة المعالم. فطبقة "النبلاء" الإنجليزية هى طبقة نبلاء وراثية، ولكن لقب النبالة لا ينتقل فى كل الأحوال إلا إلى الابن الأكبر، وبذلك لا يكاد يكون هناك فارق بين الأبناء الأصغر وبين الناس العاديين. غير أن الحدود التى تفصل بين طبقة النبلاء الدنيا وبين الطبقات التى تقل عنها مباشرة فى المستوى. هى بدورها حدود مرنة. ففى البداية كان النبلاء هم كبار الملاك، ولكن هذه الطبقة أصبحت بالتدريج تضم الأعيان المحليين، بل أيضاً عناصر المجتمع التى تفرعت، بفضل ثروتها وثقافتها، من الطبقات الصناعية. ومن صغار الحرفيين والفقراء. وهكذا فقد مفهوم "السيد الراقى gentleman" كل دلالة قانونية، وأصبحت معالمه غير محددة حتى من حيث وجود مستوى ثابت معين للحياة. وأخذ الانتماء إلى الطبقة الحاكمة يزداد اعتماداً على وجود مستوى ثقافى مشترك، واتفاق أيديولوجى. وهذا يفسر. قبل كل شيء، عدم ارتباط الانتقال من الروكوكو الأرستقراطية إلى الرومانتيكية

---

(1) G. Lefebver, G. Guyot, Ph. Sagnac: La révolution française, 1930, P. 21.

(2) A. de Tocqueville, op. cit., P. 174_5.

البورجوازية في إنجلترا بذلك النوع من التغير المفاجىء في القيم الثقافية، الذى حدث في فرنسا أو ألمانيا.

ويظهر أوضح تعبير عن عملية التسوية الثقافية في إنجلترا في ظهور جمهور القراءة الجديد المنتظم، الذى نعنى به ظهور دائرة واسعة نسبيًا من القراء والمشترين المنتظمين للكتب، مما ضمن لعدد من الكتاب رزقا متحررا من الالتزامات الشخصية. ويرجع ظهور هذا الجمهور، قبل كل شيء، على تزايد أهمية الطبقة الوسطى الميسورة الحال، التى كسرت احتكار الطبقة الأرستقراطية للثقافة، وأبدت اهتماما حيا متزايدًا بالآداب. ولم يكن من الممكن أن يظهر، من بين فئة المدافعين الجدد عن الثقافة، شخصيات فردية تبلغ من الطموح والثراء حدا يجعلها تقوم بدور السادة الراعين للأدباء على نطاق واسع، ولكن أفراد هذه الفئة كانوا من الكثرة بحيث يضمنون بيع عدد من الكتب يكفى لكفالة عيش الكتاب. وهناك اعتراض على تفسير ظهور هذا الجمهور بأنه راجع إلى وجود طبقة وسطى لها تأثيرها من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وهو اعتراض يقول أن الطبقة الوسطى كانت قد اكتسبت أهمية من قبل، في القرن السابع عشر، ومن ثم فلم يكن من الممكن أن يكون الدور الثقافى الذى قامت به في القرن السابع عشر راجعا إلى تحسن مركزها الاجتماعى فحسب[1]. ولكن من السهل تفنيد هذا الاعتراض والحجة التى يرتكز عليها. فقد كانت الثقافة الفنية في القرن السابع عشر مقتصرة على أرستقراطية البلاط قبل كل شيء، نتيجة للنظرة البيوريتانية للطبقة الوسطى، أما الأوساط الخارجة عن نطاق البلاط فقد تخلت عن الدور الثقافى الذى كانت تقوم به في العصر الأليزابيثى، وكان على هذه الأوساط أولاً أن تعيد اكتساب مكانتها في الحياة الثقافية، أى أن تعبر طريقاً لم يكن من الممكن أن تقودها إليه نهضتها الاقتصادية والاجتماعية الجديدة إلا بعد فترة معينة. فقد كان لابد أن ينتشر رخاء الطبقة الوسطى، ويستقر على أسس متينة، قبل أن يصبح مرة أخرى أساساً للزعامة العقلية، وأخيراً فقد تعين على الأرستقراطية ذاتها أن تقتبس بعض جوانب النظرة

(1) **Herbert Schoeffler : Protestantismus und Literatur, 1922, P. 181 .**

الـبورجوازية إلى الحياة، لكى تكون قطاعاً ثقافياً متجانساً مع الطبقة الوسطى، ولكى تعمـل عـلى تقوية جمهور القراء بما فيه الكفاية، ولم يكن من الممكن أن يحدث ذلك إلا بعد أن بدأت البورجوازية تسهم فى الحياة الاقتصادية للبورجوازية.

والواقـع أن أرسـتقراطية الـبلاط الـسابقة لم تكـن تؤلـف جمهـورا مـن القراء بالمعـنى الحقـيقى. صـحيح أنهـا كانـت تـرعى كـتابها على نحو ما. ولكنها لم تكن تعدهـم منـتجى سـلع لا غناء عنها، بل كانت تراهم مجرد خدم يمكن الاستغناء عن خدمـتهم فـى ظروف معينة. وكانت تعين هؤلاء الكتاب لأسباب متعلقة بالمظهر أكثر ممـا هـى مـتعلقة بالقيمة الحقيقة لما ينجزونه. وعند نـهاية القرن السابع عشر لم تكن قراءة الكتب قد أصبحت بعد مظهرا واسع الانتشار من مظاهر التسلية وقضاء الوقت. ففـيما يـتعلق بالكتـب الأدبـية الدنـيوية، كـان قـراؤها يقتصرون على أفراد الطبقات العلـيا، ممـن لـيس لهـم عمل آخر، أما الكتب العلمية فلم يكن يقرؤها إلا الباحثون. وكـان التعلـيم الأدبـى لـلمرأة، الـتى قـدر لها أن تقوم بدور عظيم الأهمية فى الحياة الأدبـية للقرن التالى، مازال ناقصا. فنحن نعلم مثلا أن الابنة الكبرى للشاعر ملتن لم تكـن تعرف الكتابة على الإطلاق، وأن زوجـة درايدن – التى يجدر بنا أن نذكر أنها كانـت تنـتمى إلى أسرة أرستقراطية – كانت تبذل جهدا مضنيًا لكى تتقن تعلم النحو والهجـاء فى لغتها الأم[1]. والنوع الوحيد من الكتب الذى كان فى القرن السابع عشر وأوائـل القـرن الـثامن عشـر جمهـور أوسـع، هـو رسـائل الوعظ الدينى، أما القصص الدنـيوية فـلم تكـن تؤلـف إلا جـزءا ضـئيل الأهمية من مجموع إنتاج الكتب[2]. ولقد كانـت كتـب العـبادة، حتى عام ١٧٢٠، تعالج أساسًا موضوعات أخلاقية، ولم تبدأ فـى معالجـة موضوعات أقل أهمية من ذلك إلا فيما بعد. وعلى عكس افتراض شوفلر Schoeffler[3]، فـإن قـيام والـبول[4] بصـبغ الكنيـسـة بالصـبغة السـياسية، والنشاط

---

(1) **Alexander Beljame : Le Public et les hommes de Lettres en Angleterre au I8e siècle, 1881, P. 122 .**

(2) **H. Schoeffler, Op. cit., PP. 187 – 8 .**

(3) **Ibid., P. 192 .**

(4) السير روبرت والبول (١٦٧٦ – ١٧٤٥) سياسى إنجليزى مشهور سيطر على الحكومة الإنجليزية منذ عام ١٧٢١ حتى ١٧٤٢ . (المترجم).

الفكرى الحر لرجال الدين الأنجليكانيين، لا يمكن أن يكون إلا سببًا غير مباشر لانصراف جمهور القراء عن كتب العبادة هذه إلى كتب الآداب الدنيوية. فلم تكن السياسة التحررية والنظرة الدنيوية للكنيسة العليا إلا مظاهر للتنوير العقلى الذى لم يكن بدوره سوى تعبير أيديولوجى عن انحلال الإقطاع وصعود الطبقات الوسطى. ومع ذلك فإن الأدلة التى تثبت أن رجال الكنيسة البروتستانتية قاموا بدور هام فى نشر الأدب الدنيوى، وفى تعليم جمهور القراء الجديد[1] هو من أهم نتائج علم الاجتماع الأدبى الحديث. فلولا الدعاية التى تلقتها روايات ديفو Defoe ورتشاردسن Richardson من فوق منابر الكنائس، لما تحققت لها الشهرة التى وصلت إليها. وقرب أواسط القرن زاد عدد القراء بدرجة ملحوظة، وأخذ يظهر عدد متزايد من الكتب، لابد أنها كانت تجد لها مشترين، بدليل ذلك الرواج الذى كانت تلقاه تجارة الكتب فى ذلك الحين. وحوالى نهاية القرن كانت القراءة قد أصبحت من ضرورات الحياة بالنسبة إلى الطبقات العليا، وكان اقتناء الكتب أمرا مسلمًا به فى الأوساط التى وصفتها جين أوستن، بقدر ما كان خليقًا بأن يثير الدهشة فى عالم فيلدنج[2]. وكانت المجلات الدورية، التى أخذت تنتشر منذ بداية القرن، وكانت اختراعًا عظيمًا بالنسبة إلى عصرها - هى أهم الوسائط الثقافية التى ينتفع بها جمهور القراء الجديد. ومنها تلقت الطبقة الوسطى ثقافتها الأدبية والاجتماعية معًا، وهى الثقافة التى كانت لا تزال قائمة أساسًا على معايير أرستقراطية. كذلك كانت الأرستقراطية قد تغيرت كثيرًا منذ أيام سلطتها المطلقة واكتسبت عبرة من انتصار الطبقة الوسطى من سكان المدن على عقلية البلاط. ومع ذلك فقد ظل التوتر بين طرق التفكير والشعور عند الطبقات الأرستقراطية والوسطى قائماً فترة طويلة. فلم تختف العقلية الأرستقراطية المثقفة الهادئة، الرفيعة فى اتجاهها الشكاك، بين عشية وضحاها. بل أن تأثيرها ظل ماثلاً فى ذلك الأسلوب المتكلف والفلسفة الأخلاقية

---

(1) Ibid., PP. 59, 151, ff. & Passim .

(2) A.S. Collins : The Profession of Letters, 1928, P. 38 .

ملحوظة للمترجم : هنرى فيلدنج (١٧٠٧ - ١٧٥٤) روائى إنجليزى اهتم فى رواياته بتصوير مشاعر الإنسان العادى والطبقات الدنيا، وكانت اللهجة الساخرة قوية فى كتاباته . ومن أشهر رواياته "توم جونس" (١٧٤٩). (المترجم)

الرواقية التي كانت تظهر بوضوح في المجلات الدورية. وظل الذوق الكلاسيكي النزعة سائداً في الأدب مدة أطول منه في الصحافة، فقد ظلت معايير الامتياز الحقيقية في الأدب، حتى أواسط القرن، هي الذكاء وسرعة الخاطر، والأفكار البارعة والأسلوب الشديد الإتقان، ووضوح الفكرة ونقاء اللغة، كما يمثلها مؤيدو بوب PoPe [1] وجماعة الأذكياء" The Wits"[2]. ولا شيء أدل على الطابع الانتقالي لهذه الثقافة التي وقفت في منتصف الطريق بين البلاط والبورجوازية، من تلك الفئة المثقفة الضئيلة من الكتاب والهواة الذين كانوا يحاولون التميز عن الناس العاديين بتعليمهم الكلاسيكي وذوقهم الرفيع، وسخريتهم الماكرة الهادئة. أما كيف اختفى هؤلاء المثقفون بالتدريج، وكيف أصبحت بعض صفاتهم العقلية شرطا أساسيًا معترفًا به للثقافة الأدبية، على حين أن بعضها الآخر أصبح يبدو مدعاة للاستهزاء، وكيف استعيض عن السخرية اللعوب بالمنطق السليم، وعن الرشاقة الشكلية بالتعبير الانفعالي المباشر، فإن هذا كله ينتمي إلى التطور اللاحق، ويرتبط بالتحرر التام لروح الطبقة الوسطى في الأدب. وفي نهاية الأمر انتهى التوتر بين الاتجاهين تمامًا، ولم يعد هناك أي شيء يمكن أن يسمى أدبًا للبلاط، يقف في وجه أدب الطبقة الوسطى. ولكن ليس معنى ذلك أنه قد وضع حد لكل توتر، وأن الأدب أصبح يسوده ذوق واحد لا انقسام فيه، بل لقد نما، على العكس من ذلك، عداء جديد، وتوتر بين أدب الصفوة المثقفة وأدب جمهور القراء العام، وظهرت حالات ابتعاد عن الذوق السليم، تتجلى فيها بوادر للاتجاهات الهزيلة في الفن القصصي الخفيف الذي ظهر في عصر لاحق.

ولقد كانت مجلة "تاتلر Tatler" التي أصدرها ستيل Steele[3] والتي بدأت تظهر عام ١٧٠٩، ومجلة سبكتيتر Spectator التي حلت محلها بعد

---

[1] ألكسندر بوب (١٦٨٨ – ١٧٤٤) من أشهر شعراء القرن الثامن عشر الإنجليز. (المترجم)

[2] الذكاء الساخر، والردود اللاذعة، من الصفات التي كانت تتميز بها جماعة من الكتاب الإنجليز في تلك الفترة، منهم "بوب" وبوسويل Boswell. (المترجم)

[3] السير رتشارد ستيل (١٦٦٢ – ١٧٢٩) كاتب مقالات ومسرحيات وسياسي إنجليزي، كان إصدار مجلة "تاتلر" (من أبريل ١٧٠٩ إلى يناير ١٧١١) من أهم جوانب نشاطه الأدبي. وكانت المجلة تظهر ثلاث مرات أسبوعيًا. وقد ألف عدة مسرحيات هزلية، كما كانت له مراسلات أدبية هامة. (المترجم)

عـامين، والمجـلات "الأسـبوعية الأخلاقية moral weeklies التى أعقبتهما، أول الأعمـال الـتى هـيأت الشـروط الضرورية لظهور أدب يعبر الهوة بين الباحث المتعمق والقـارئ العام المثقف بدرجات متفاوتة، وبين العقلية الأرستقراطية المترفعة، والعقلية الـبورجوازية الواقعـية، وهـو بالـتالى أدب لم يكـن من نمط أدب البلاط، لم يكن أدبا شـعبيا بالمعـنى الصـحيح ومـن ثـم فقد كان، بعقلانيته الصارمة، وقسوته الأخلاقية، ومـثله الأعـلى فـى احـترام الـذات، يقـف فـى منتصـف الطـريق بـين نظرة الفرسان الأرستقراطية والنظرة البورجوازية التطهرية (البيوريتانية) إلى الحياة. وعن طريق هذه المجـلات الدورية، التى كانت، بأبحاثها القصيرة شبه العلمية، ودراساته الأخلاقية تؤلـف أفضـل مدخـل إلى قـراءة الكتب الحقيقية، اعتاد الجمهور لأول مرة الاستمتاع المنتظم بـالأدب الجـاد، وعـن طـريقها أصـبحت القـراءة عـادة وضـرورة بالنسبة إلى قطاعـات واسـعة نسـبياً مـن المجـتمع. ولكـن المجـلات الدورية ذاتها كانت بالفعل نـتاجاً لـتطور مرتـبط بـتغير المركـز الاجتماعى للكاتب. فبعد"الثورة" المجيدة لم يعد الكـتاب يجـدون الـراعين الذيـن يحمونهم فى البلاط، إذ لم يعد للبلاط بمعناه القديم وجـود، ولـن تعود له فيما بعد وظيفته الثقافية أبداً[1]. وأصبحت الأحزاب السياسية والحكومـة، الـتى صـارت الآن معتمدة على الرأى العام، وهى التى تقوم بدور أوساط الـبلاط بوصفها راعية للأدب. وقد انقسمت السلطة فى عهد وليام الثالث والملكة آن، بـين النفوذ السياسى، وهى حرب لم تكن فى استطاعتهم أن يستغنوا فيها عن سلاح الدعايـة الأدبـية. واضطر الكتاب أنفسهم إلى الاضطلاع بهذه المهمة، سواء أكان ذلك طواعـية أم كـرهاً، إذ لم يكـن لديهـم مصـدر يعـتمد علـيه للدخـل غـير الدعايـة السياسـية: فقـد كـان الشكل القديم من أشكال الرعاية موشكاً على الاختفاء. كما أن السـوق الحـرة للكـتاب لم تكـن تسـتطيع أن تعـتمد بعـد عـلى جمهـور كـاف. وكما أصـبح "سـتيل" و"أديسون Addison - صحفيين يمثلان مصالح الأحرار بطريق مباشر أو غـير مباشر. فكذلك كان ديفو Defoe وسويفت يقومان بنشاط إيجابى فى ميدان الكـتابة السياسـية، وكانـا يستهدفان أغراضاً سياسية حتى فى روايتهما. والواقع أن

[1] G.M. Trevelyan : English Social History, 1944, P. 338.

فكـرة" الفـن لأجـل الفن" كانت خليقة بأن تبدو فى نظرهما فكرة تفتقر إلى المسئولية الأخلاقـية، هـذا لـو كـان فى استطاعتهما تصور فكرة كهذه أصلاً. فرواية" روبنسون كروزو" هى رواية ذات هدف اجتماعى توجيهى، كما أن"جليفر" رواية ذات موضوع اجتماعى ساخر، وكلتا الروايتين كانت دعاية سياسية بأدق معانى الكلمة، ولا شىء غـير الدعايـة. وربمـا لم تكـن هـذه هـى المـرة الأولى التى نجد فيها أنفسنا إزاء أدب للمعركة، ذى أغراض اجتماعية مباشرة، ومع ذلك فإن"القنابل الورقية" عند سويفت ومعاصريه لم يكـن مـن الممكـن تصورها قبل حرية الصحافة والمناقشة العلنية العامة للمسـائل السياسـية الجاريـة. وهـنا ظهـر الكتاب لأول مرة بوصفهم ظاهرة اجتماعية منـتظمة، وجعلـوا مـن أقلامهـم أسلحة موجهة لأغراض محددة، وأجروا هذه الأقلام لمن يدفع أعلى الأثمان.

ولقـد كـان عدم وجود مركز واحد للقوة يواجهه هؤلاء الكتاب، وإنما حزبان مخـتلفان، مؤديًـا إلى جعلهم مستقلين، إذ أصبح فى استطاعتهم الآن أن يختاروا من يعملـون لحسابهم على أساس ميولهم الخاصة إلى حد ما[1]. ولكن إذا كان السياسيون قـد دأبـوا على أن يعدوا الكتاب حلفاء لهم، فقد كان هذا الاعتقاد فى معظم الأحيان مبنـيًا عـلى مجـرد وهـم يجـد الطرفان معًا أن الإبقاء عليه يفيدهما ويرضى غرورهما. ففـى حالـة أعظـم كاتـبين دعائـيين فـى ذلـك العصر، نجد أن ديفو يدافع عادة عن معـتقداته الحقيقية، كما أن الكراهية فى تصريحـات سويفت المتحمسة كانت أصيلة. فـالأول، الـذى كان من حزب الأحرار، كان متفائلاً بعمق، على حين أن الثانى كان متشـائمًا بمرارة، وهو أمر طبيعى فى حالة مفكر ينتمى إلى حزب المحافظين فى عهد والـبول. وقـد نـادى الأول بفلسـفة فى الحياة تتسم بأنها تطهرية (بيوريتانية) تحمل طـابع الطـبقة الوسـطى، وترتكـز عـلى الإيمـان بالعالم والإيمان بالله، أما الثانى فقد اتخـذ مـن الحـياة موقفًـا تهكمـيًا مترفعًا، كارها للإنسان، محتقرًا للعالم. والواقع أن هذيـن كانا أوضح ممثلين أدبيين للمعسكرين السياسيين اللذين كانت إنجلترا منقسمة بيـنهما. فديفـو ابـن قصـاب مـن لـندن، ومـن أتباع مذهب الرافضين dissenters.

---

(1) **A. Beljame, Op. cit., pp. 236, 350.**

وظلت نزعة آبائه البيوريتانية المكتومة، والتى كانت مع ذلك عنيدة ثابتة، واضحة فى كتاباته، وقد عانى هو ذاته من حكم المحافظين المتأثر بآراء سلطات الكنيسة العليا. وقد أدى انتصار حزب الأحرار آخر الأمر إلى تحقيق ما توقعه أقرانه فى المجتمع وفى العقيدة الدينية، وكانت كتاباته أول تعبير فى عالم الأدب الدنيوى عن النظرة التفاؤلية لهذه الطبقة الوسطى. فروبنسون كروزو، الذى استطاع، بعد اضطراره إلى الاعتماد على موارده الخاصة، أن ينتصر على عناد الطبيعة ويخلق الرخاء والأمن والنظام والقانون والعرف من لا شىء، هو المثل الكلاسيكى للطبقة الوسطى. ولم تكن قصة مغامراته إلا أنشودة مديح طويلة لروح المثابرة والكفاح والابتكار وحسن التصرف، التى تقهر كل العقبات، أى بالاختصار للفضائل العملية للطبقة الوسطى، وهى تعبير عن إيمان طبقة لها أمان اجتماعية تحرص عليها كل الحرص، وتشعر بقوتها، كما أنها فى الوقت ذاته شعار لأمة فتية نشيطة تشق طريقها من أجل السيطرة على العالم. أما سويفت فلا يرى إلا الجانب العكسى لهذا كله. وليس ذلك راجعًا إلى أنه كان ينظر إلى الأمور من وجهة نظر اجتماعية مختلفة منذ البداية فحسب، بل يرجع أيضًا إلى أنه كان قد فقد بالفعل ذلك الشعور البسيط بالثقة، الذى كان يحس به ديفو. فهو من أوائل من عانوا الشعور بخيبة الأمل فى عصر التنوير. وقد صاغ تجربته هذه فى أصدق تعبير أدبى بالنسبة إلى عصره. وهو واحد من الأذهان التى تحولها الكراهية إلى عبقرية، وهو يرى أشياء لا يستطيع الآخرون أن يروها، لأنه يكره على نحو أفضل من الآخرين، ولأنه يريد أن يعذب العالم لا أن يمتعه، كما كتب يقول إلى بوب. ومن هنا فقد أصبح مؤلفا لأقسى كتاب ظهر طوال قرن لم يكن يفتقر إلى الكتب القاسية، على الرغم من كل ما كان يتسم به من إنسانية وشفقة. والواقع أنه لا يكاد يكون من الممكن تخيل أى شىء أشد تعارضا مع "روبنسون" المحب للإنسانية من "رواية الشباب" العظيمة الثانية هذه فى الأدب الإنجليزى. وهى الرواية التى قد لا يفوقها فى قسوتها سوى المثل الكلاسيكى الثالث لهذا النوع، وهو "دون كيخوته". ومع كل ذلك فهناك بعض السمات المشتركة بين "جليفر" و"روبنسون كروزو". فمن الملاحظ أولاً أن الأصل الأدبى لكل منها يرجع إلى روايات الأسفار الغريبة وقصص العجائب الخيالية التى كانت تلقى

إقبالاً شديدًا في عصر النهضة وكان أشهر ممثليها هم سيرانودى برجراك. وكمبانيلا. وتوماس مور. ولكن الروايتين أيضًا تدوران حول نفس المشكلات الفلسفية، وهي أصل الحضارة الإنسانية ومدى صلاحيتها. ولم يكن من الممكن أن تصبح لتلك المشكلات كل هذه الأهمية التي أصبحت لها بالفعل عند ديفو وسويفت إلا في عصر بدأت فيه الأسس الاجتماعية للمدينة تتزعزع، كما أنه لم يكن من الممكن صياغة فكرة توقف المدنيات على الأوضاع الاجتماعية بمثل هذه الدقة إلا في ظل التأثير المباشر لانتقال السيطرة في الشئون الثقافية من طبقة إلى أخرى.

وقد أدى نمو الدعاية السياسية في الأدب إلى حدوث تغيير أساسي في المركز الاقتصادي والاجتماعي للكتاب. فبعد أن أصبحوا يكافأون على خدماتهم بوظائف كبيرة ومكافآت سخية، ارتفعت قيمتهم الأدبية بدورها في تقدير الجماهير. وهكذا تزوج أديسون من كونتيسة ووروبك Warwick وكانت تربط سويفت علاقة صداقة بشخصيات مثل بولنجبروك وهارلى Harley في "نادى الكيتكات"[1]. كما كانت تجمع بين الكونت سندرلاند ودوق نيوكاسل وبين فانبرو Venbrugh وكونجريف Congreve علاقات تقوم على أساس من المساواة. ولكن ينبغي ألا ننسى أن السبب الوحيد لتقدير هؤلاء الكتاب ومكافأتهم كان خدماتهم السياسية. وليس مزاياهم الأدبية أو الأخلاقية[2]. ولما كانت وسائل المكافأة، ولاسيما المناصب العليا، قد أصبحت الآن في متناول أيدى السياسيين، فإن الأحزاب والحكومات أصبحت تقوم في ميدان الأدب بنفس الدور الذى كان يقوم به أعيان الحاشية والملك. وكل ما في الأمر أن الثمن الذى كانوا يدفعونه كان أعلى والمكافآت التي يمنحونها لكتابهم أعظم من تلك التي كانت تمنح للكاتب من قبل. فقد عين لوكر Locker مفوضًا بمحكمة الاستئناف ووزارة التجارة، وشغل ستيل منصبًا مماثلاً في مكتب الأختام الحكومية، وأصبح أديسون وزيرًا للدولة وبلغ معاشه عند تقاعده ١٦٠٠ جنيه، كما كان جرانفيل عضوا في مجلس العموم، وأصبح وزيرًا للحرب

---

(١) تأسس هذا النادى عام ١٧٠٣، وسمى باسم كريستوفر كات، الذى كان أعضاء النادى يجتمعون في حانته. وكانت للنادى في البداية أهداف أدبية وفنية، ثم أصبح جمعية سياسية لحزب الأحرار. (المترجم)

(٢) Leslie Stephen : Engl. Lit. and Soc. In the 18th Cent., 1940, p. 42 .

ورئيس خزانة البيت المالك، وحصل براير Prior على منصب سفير، كما عهد إلى ديفو القيام بعدة مهام سياسية[1]. ويمكن القول أن الكتاب لم يحصلوا فى أى عهد آخر، أو فى أى بلد آخر على هذا العدد من المناصب الرفيعة والتكريمات التى حصلوا عليها فى إنجلترا عند بداية القرن الثامن عشر.

وقد بلغت حالة الازدهار غير العادية للكتاب قمتها فى الأعوام الأخيرة من حكم الملكة آن، ولكنها انتهت تمامًا عندما تولى والبول الحكم عام ١٧٢١. فقد أدى تولى الأحرار للحكم إلى خلق أوضاع أصبح فيها الكتاب غير نافعين للحكومة، وأدت إلى توقف مفاجىء لرعاية الأحزاب السياسية للكتاب. فقد بدت قوة الحزب الحاكم وطيدة إلى حد كانت تستطيع معه الاستغناء عن كل دعاية، على حين أن نفوذ المحافظين كان من الضآلة بحيث لم يكن فى استطاعتهم دفع أجور للكتاب لقاء خدماتهم. كذلك فإن والبول الذى لم تكن له علاقة شخصية بالأدب، لم يجد أية أموال فائضة أو مناصب خالية للكتاب، إذ كان من الضرورى إعطاء المناصب ذات المرتبات الأعلى إلى أعضاء البرلمان الذين كان يحتاج إلى تأييدهم، أو إلى الأعوان الذين يرغب فى مكافآتهم على ما أدوه من خدمات. وعلى أية حال فقد تبين أنه كان هناك دائمًا كتاب ساخطون، وأن هليفاكس، وهو أكثر الراعين سخاء، كان له أكبر عدد من الأعداء بين المشتغلين بالأدب[2]. وأخذ اهتمام الجمهور بالكتاب يتضاءل. فانسحب بوب وأديسون وستيل وسويفت وبراير من العاصمة والحياة العامة، وإذا كان البعض منهم قد واصل الكتابة، فقد كان ذلك فى عزلة الريف. وأخذت الحالة الاقتصادية للكتاب الأحدث عهدًا تزداد سوءا يوما بعد يوم. فقد بلغ من فقر تومسون Thomson أنه اضطر إلى بيع أحد أجزاء ديوانه الشعرى "الفصول Season" لكى يشترى لنفسه زوجًا من الأحذية، كما كان جونسون يكافح أشد أنواع الفقر عند بداية حياته العملية. ولم يعد الأديب سيدا كريما. إذ أن تقدير الجمهور له. واحترامه لذاته، تدهور مثلما تدهورت طمأنينة حياته. وأخذ الكاتب يكتسب صفات مرذولة وينمى عادات مستقبحة، ويصبح شخصًا لا يعتمد عليه.

---

(1) A. Beljame, op. cit., pp. 229 – 32 .

(2) Ibid., p. 368 .

وأخيرًا أخذت تظهر بين الكتاب أنماط مثل سافيج Savage ، وهى أنماط ما كانت لتصبح ممكنة فى عصر ثقافة البلاط، وكانت بالفعل سوابق تاريخية للبوهيميين المحدثين.

ومن حسن الحظ أن رعاية الأفراد للكتاب لم تتوقف على نفس النحو المباغت الذى توقفت عليه المعونات السياسية. فالتراث الأرستقراطى القديم لم يكن قد انهار انهيارًا تامًا، بل لقد حدث له فى ذلك الوقت نوع من البعث، عندما أصبح فى استطاعة الكتاب، بل من واجبهم، أن يولوا وجوههم مرة أخرى شطر العملاء الأفراد. ولم يكن النظام الجديد للرعاية معادلاً للنظام القديم فى مدى انتشاره، ولكن الاعتبارات الموجهة له كانت فى عمومها أفضل، بحيث أن كل كاتب موهوب كان يجد راعيا، إن عاجلاً أو آجلاً، لو حاول ذلك[1]. وعلى أية حال فقليل هم الكتاب الذين كان فى استطاعتهم الاستغناء عن المعونة الخاصة فى فترة الانتقال هذه بين عصر الدعاية السياسية وعصر النشاط الحر فى عالم الآداب. صحيح أن الشكوى من نظام الرعاية كانت تسمع دائمًا، ولكن لا يكاد يكون هناك ذكر لأى كاتب لديه الشجاعة على الافتراق عن راعيه. فقد كان الاعتماد على راع أقل مجلبة للمتاعب، على أية حال، من الاعتماد على ناشر، على الرغم من أن العلاقة الأولى كانت أكثر اصطباغًا بالطابع الشخصى، وبالتالى كانت تبدو فى كثير من الأحيان أكثر إذلالاً. بل أن جونسون ذاته، الذى ظل طيلة حياته يكافح ضد نظام الاعتماد على الراعين، ولم يكن يحمل لهذا النظام أى تقدير، اعترف بأن من الممكن أن يحتمى المرء بواحد من السادة ويحتفظ مع ذلك باستقلاله. وقد أثبتت علاقة فيلدنج براعيه أن هذا ممكن بالفعل. أما الكتاب الذين لم يكونوا يتمتعون بأية معونة خاصة فكانوا مضطرين إلى العمل أجيرين خلال النهار، إذ كانوا يقومون بأعمال الترجمة، والتلخيص، وإعداد الطبعات المنقحة، وتصحيح المسودات، وكتابة مقالات للمجلات الدورية والمراجع الشعبية. بل أن جونسون، الذى أصبح فيما بعد عميدا للأدب الإنجليزى، بدأ حياته العملية مشتغلاً فى أعمال لا تليق به. وصحيح أن بوب لا

---

[1] A.S. Collins : Authorship in the Days of Johnson, 1927, P. 16 .

يمكن أن يدرج ضمن أية فئة من هذه، ويبدو أنه ظل متحررًا من الروابط الخارجية، ولكنه كان فى الواقع فى خدمة الطبقة الأرستقراطية التى كانت تسهم فى تمويل كتبه وتنظر إليها بحق على أنها كتبها الخاصة. وعندما عاد نظام الرعاية الفردى إلى الظهور، تضاءل مرة أخرى ذلك التقدير الذى كان يلقاه الكاتب المحترف، وهو ما يتضح حتى من مواقف رجال ذوى ثقافة أدبية رفيعة مثل هوراس والبول واللورد تشسترفيلد. ولهذا الأخير كلمة مشهورة تعبر على أكمل نحو عن الرأى السائد، وهى: "يحق لنا، يا سادتى اللوردات، أن نحمد الله لأن لدينا شيئًا نعتمد عليه أفضل من عقولنا". غير أن بعض الكتاب كانوا بدورهم يشاركون فى هذا الرأى، وكانوا يدعون أن الكتابة بالنسبة إليهم لا تعدو أن تكون نزوة رفيعة، وإلى هذه الفئة ينتمي كونجريف، الذى أراد أن ينظر إليه فولتير، قبل كل شيء، على أنه "سيد مهذب gentleman".

وبعد منتصف القرن، انتهى نظام الرعاية نهائيًا، وفى حوالى عام ١٧٨٠ لم يعد أى كاتب يعتمد على المعونة الخاصة. وأخذ عدد الشعراء والأدباء المستقلين الذين يعتمدون فى معيشتهم على كتابتهم يزداد يوما بعد يوم، مثلما ازداد عدد قراء الكتب ومشتريها، الذين كانت علاقتهم بالكاتب لا شخصية تمامًا. ولم يعد جونسون وجولدسميث يكتبون إلا لأمثال هؤلاء القراء. وحل الناشر محل السيد الراعي، وأصبحت المعونة العامة، التى سميت عن حق باسم الرعاية الجماعية، جسرا بين الاثنين[1]. فالرعاية هي الشكل الأرستقراطى الخاص للعلاقة بين الكاتب والجمهور، ونظام المعونة العامة يخفف هذه الرابطة، ولكن يظل يحتفظ ببعض سمات الطابع الشخصى للعلاقة، أما نشر الكتب لجمهور عام، مجهول تماما للكاتب، فهو أول شكل لهذه العلاقة يتمشى مع بناء مجتمع الطبقة الوسطى القائم على تداول السلع بطريقة لا شخصية مجردة. وقد بدأ دور الناشر، بوصفه وسيطا بين الكاتب والجمهور، مع تحرر ذوق الطبقة الوسطى من الميول التى كانت تفرضها الطبقة الأرستقراطية، وكان هو ذاته مظهرا لهذا التحرر. وهو يشكل نقطة البداية

---

(1) Levine L. Schücking : The Sociology of Literary Taste, 1944, p. 14 .

التاريخية للحياة الأدبية بالمعنى الحديث، كما تتمثل، لا فى ظهور الكتب والصحف والمجلات الدورية بانتظام فحسب، بل تتمثل قبل كل شيء فى ظهور الخبير الأدبى والناقد، الذى يمثل المعيار العام للقيم والرأى العام فى عالم الأدب. فلم يكن الكتاب الذين مهدوا الطريق لأدباء القرن الثامن عشر، وبخاصة كتاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة، قادرين على أداء هذا النوع من الوظائف، إذ لم تكن توجد فى متناول أيديهم صحافة دورية، وبالتالى لم تكن لديهم الوسيلة الكافية للتأثير فى الرأى العام.

وحتى أواسط القرن الثامن عشر لم يكن الكتاب يعيشون من الربح المباشر الذى يحصلون عليه من مؤلفاتهم، بل كانوا يعيشون من المعاشات والمكافآت والأموال الموقوفة، التى لم تكن لها فى كثير من الأحيان علاقة بالقيمة الكامنة أو الجاذبية العامة لكتاباتهم. فهنا أصبح الإنتاج الأدبى، لأول مرة، سلعة تتوقف قيمتها على قابليتها لأن تباع فى السوق الحرة. وقد يرحب المرء بهذا التغير أو يأسف له، ولكن تحول التأليف إلى مهنة مستقلة منظمة لم يكن بالأمر الذى يمكن تصوره فى عصر الرأسمالية بدون تحول الخدمة الشخصية إلى سلعة لا شخصية. وعلى هذا النحو وحده استطاع التأليف أن يكتسب أساسًا ماديًا متينًا، وأن يبلغ ما يلقاه اليوم من تقدير. فمن الواضح أن مشترى الكتاب الذى يظهر فى طبعة مكونة من ألف نسخة، لا يؤدى للمؤلف خدمة، على حين أن مكافأة المؤلف على مخطوط كانت تبدو على الدوام أشبه بتقديم هدية إليه. وعلى حين أن سمعة المرء، فى عصر مجتمع البلاط والمجتمع الأرستقراطى كانت تتوقف على مركز راعيه، فإنه الآن، فى عصر حرية الأعمال والرأسمالية، أصبح يتمتع بمزيد من التقدير كلما ازداد تحررا من الروابط الشخصية وازداد نجاحا فى معاملاته اللاشخصية مع الآخرين، وهى المعاملات المبنية على الخدمة المتبادلة. وصحيح أن مهمة القيام بالأعمال الأدبية الضئيلة الشأن لم تختف تماما، غير أن الطلب على الترفيه الأدبى والمعلومات الأدبية، وعلى دوائر المعارف التاريخية والإحصائية ومعاجم السير، كان من الضخامة بحيث أن الكاتب

المتوسط كان يستطيع أن يعتمد على دخل مضمون"[1]. ففى منظمات مثل "المصنع الأدبى" الذى أنشأه سموليت Smollett، حيث كان العمل يجرى، فى وقت واحد، على القيام بترجمة "لدون كيخوته"، وعلى كتابة "تاريخ لإنجلترا"، و"ثبت موجز بالرحلات"، وترجمة لمؤلفات فولتير، كان هناك عمل لكل من يستطيع الكتابة"[2]. وهناك أخبار كثيرة تروى عن استغلال الكتاب فى تلك الفترة، ومن المؤكد أن الناشرين لم يكونوا يديرون مؤسسات خيرية، ومع ذلك فإن جونسون يشهد لصالحهم فيقول أنهم كانوا شركاء أمناء كرماء، كما أننا نعلم أن كتابًا مشهورين ومعروفين فى السوق تقاضوا عن مؤلفاتهم مبالغ كبيرة حتى حسب المقاييس السائدة فى أيامنا هذه. مثال ذلك أن هيوم قد تقاضى مبلغ ٣٤٠٠ جنيه عن كتابه "تاريخ بريطانيا العظمى" (١٧٥٤ — ١٧٦١) كما تقاضى سموليت ألفى جنيه عن مؤلفه التاريخى (١٧٥٧ — ١٧٦٥). وهكذا تغيرت الأمور كثيرا منذ أيام ديفو، الذى لم يستطع فى البداية أن يجد أى ناشر على الإطلاق لرواية "روبنسون كروزو"، وتقاضى آخر الأمر عشرة جنيهات عن المخطوط. وإذ تحقق للكتاب الاستقلال المادى، فإن تقديرهم المعنوى أخذ يرتفع إلى مستويات لم يسبق لها نظير. صحيح أن مشاهير الكتاب والباحثين كانوا يمجدون فى عصر النهضة، غير أن المشتغلين العاديين بأمور الثقافة كانوا يوضعون فى نفس مرتبة الموظف الإدارى البسيط والسكرتير الخاص. أما الآن فقد أصبح الكاتب يتمتع، لأول مرة، بالتقدير الذى يستحقه من يمثل مجالاً أعلى من مجالات الحياة. هكذا يقول فيلسوف فى مسرحية كوميدية لدورا Dorat : "إننا نحمى العظماء، الذين كانوا هم الحماة فى الماضى"[3]. وهنا ظهر لأول مرة المثل الأعلى للشخصية الخلاقة، وللعبقرية الفنية بأصالتها وذاتيتها. كما حدد ادوارد ينج E. Young سماتها فى كتابه "خواطر فى التأليف الأصيل Conjectures on Original Composition" (١٧٥٩).

---

(1) A.S. Collins : Authorship, etc., pp. 269 – 70.

(2) Leslie Stephen, op. cit., p. 148 – George Sampson : The Concise Cambridge Hist. Of Lit., 1942, p. 508.

(3) مقتبس فى كتاب:
F. Graiffe : Le Drame en France au 18e siècle, 1910, p. 80.

إن عنصـر العـبقرية فى الخلق الفنى هو فى معظم الحالات مجرد سلاح فى صراع التـنافس، وكـثيرا ما كانت الطريقة الذاتية فى التعبير مجرد شكل من أشكال الإعـلان عـن الـذات. ولقـد كانت ذاتية شعراء الرومانتيكية المسبقة، على أية حال، نتـيجة لـتزايد عـدد الكتاب، واعتمادهم المباشر على سوق الكتب، وتنافسهم بعضهم مـع الـبعض، مثـلما كانت الحركة الرومانتيكية فى عمومها، بتأكيدها للعواطف على نحو تشوبه روح الطبقة الوسطى، مجرد نتاج للمنافسة العقلية، وأداة فى الصراع ضد الـنظرة الكلاسـيكية الجديـدة إلى العـالم، وهى النظرة التى كانت سائدة لدى الطبقة الوسـطى، والـتى كانـت تميل إلى مـا هو معيارى وما يصلح على نطاق شامل. وعلى حـين أن الطـبقة الوسـطى كانت تسعى قبل ذلك إلى اقتباس المصطلح الفنى للطبقات العلـيا، فإنهـا بعـد أن بلغت الآن من الثراء والنفوذ ما يمكنها من أن يكون لها أدب خـاص بهـا، حاولـت أن تشـعر الـناس بشخصـيتها الفـريدة المقابلـة لشخصـية تلك الطـبقات العلـيا، وأن تتكـلم لغـتها الخاصـة، الـتى تحولـت - بدافـع مجرد العداء لعقلانـية الطـبقة الأرسـتقراطية على الأقل - إلى لغة عاطفية مفرطة. وهكذا فإن ثورة الانفعـالات عـلى بـرود العقـل هى جزء من أيديولوجية الطبقات التقدمية الطموح فى كفاحهـا ضد الروح التقليدية المحافظة، شأنهما تمامًا شأن ثورة "العبقرية" على قيود القواعـد والأشـكال. فنشـأة الطـبقة الوسـطى الحديثة ترتبط، مثل نشأة طبقة الشعراء الغنائـيين ministriales فـى العصـور الوسـطى، بحـركة رومانتيكـية، وفـى كلـتا الحالتين أدت إعادة توزيع السلطة الاجتماعية إلى انحلال للقيود الشكلية، وأحدثت ازدياد مفاجئًا فى الحساسية الوجدانية .

وكـثيرًا مـا وصـف الـتحول من الثقافة العقلية للنزعة الكلاسيكية إلى الثقافة الانفعالـية الرومانتيكية بأنه تغير فى الذوق يعبر عن سأم الأوساط المثقفة فى المجتمع واشمـئزازها من الفن المعقد المنحل لهذا العصر. ولكن البعض أشار عن حق، ردا على هـذا الـرأى، إلى أن مجـرد الرغبة فى التجديد لا تقوم إلا بدور ضئيل نسبيًا فى تغير الأسـاليب وتـناولها، وأنـه كـلما كان التراث الذوقى أقدم وأكثر نموًا، قل الميل الذى يـبديه من تلقاء ذاته إلى التغير. وعلى ذلك فإن الأسلوب الجديد لا يستطيع أن يشق

طريقه إلا بصعوبة، إذا لم يتجه إلى مخاطبة جمهور جديد[1]. وعلى أية حال فإن أرستقراطية القرن الثامن عشر لم تكن لتجد دافعًا قويًا إلى التخلى عن حساسيتها الجمالية القديمة، لو لم تكن الطبقى الوسطى على استعداد للاستسلام لهذه القيادة الجديدة، ولمشاركة الطبقات الأدنى منها نزعتها الانفعالية. ولكنا نعلم أن الاتجاه المسيطر على عصر معين يعمل فى كثير من الأحيان على أن يجند فى خدمته نفس الطبقات التى يهدد بالقضاء عليها. وأن القرن الثامن عشر ليقدم إلينا مثلا واضحًا كل الوضوح لهذه الظاهرة ذاتها. فقد قامت الطبقة الأرستقراطية بدور هام فى المراحل التمهيدية للثورة، ولم تتراجع عن ذلك إلا عندما ظهرت بوضوح النتائج التى يمكن أن يؤدى إليها انتصارها. وقامت الطبقات العليا بدور مماثل فى تنمية الثقافة المضادة للكلاسيكية: فهى قد تضافرت مع الطبقة الوسطى فى استيعاب أفكار عصر التنوير ونشرها، بل لقد فاقت الطبقة الوسطى فى كثير من الأحيان. ولم تثب إلى رشدها وتنضم إلى صفوف المعارضة إلا نتيجة لطريقة تفكير روسو، بما فيها من عدم احترام وشعبية صريحة. ولم تكن كراهية فولتير لروسو إلا تعبيرًا عن مقاومة صفوة المجتمع هذه له. ولكن العناصر العقلانية والوجدانية قد امتزجت منذ البداية الأولى عند معظم الشخصيات الرئيسية، إذ أن الحساسية العقلية عند هذه الشخصيات جعلتها غير مكترثة بمصالح طبقتها الخاصة إلى حد ما. وهكذا فإن تطور الفن، الذى كان قد أصبح بالفعل مفتقرا إلى التجانس فى القرن السابع عشر. أصبح الآن في عصر الرومانتيكية المسبقة أشد تعقيدًا حتي من ذلك، وأصبحت الصورة التى يتمثل عليها أشد غموضًا مما ستصير إليه فى الفترة اللاحقة. ذلك لأن القرن التاسع عشر أصبح في واقع الأمر خاضعًا تمام الخضوع لسيطرة الطبقة الوسطى، التى كانت توجد فى داخلها قطعا فوارق هائلة فى الثروة، ولكن لم تكن توجد فيها فوارق حادة فى المعايير الثقافية، والانقسام العميق الوحيد فى هذه الحالة الأخيرة هو ذلك الذى كان يقوم بين الطبقات التى تشارك فى مزايا الثقافة وتلك التى كانت مستبعدة منها تمامًا. أما فى القرن الثامن عشر فإن الأرستقراطية والبورجوازية معا قد انقسمتا إلى

---

[1] L.L. Schücking, op. cit., pp. 62 ff.

معسكرين، كان كل منهما يضم فئة تقدمية وفئة محافظة، توجد بينهما نقاط اتصال متعددة، ولكن كلا منهما ظلت تحتفظ بشخصيتها الخاصة سليمة لا تمس.

ولقد كانت الرومانتيكية فى أصلها حركة إنجليزية، مثلما أن الطبقة الوسطى الحديثة، التى استطاعت أن تتخذ من الرومانتيكية أول اتجاه أدبى تتحدث عن طريقه بلسانها الخاص، على نحو مستقل عن الطبقة الأرستقراطية، كانت نتيجة للأوضاع السائدة فى إنجلترا. فشعر الطبيعة عند تومسون، و"الخواطر الليلية Night Thoughts عند ينج Young ، والمراثى الأوسيانية"[1] عند ماكفرسون Macpherson فضلاً عن الرواية الأخلاقية الوجدانية عند رتشارد سن فيلدنج وستيرن، كل هذه لم تكن سوى الشكل الأدبى للنزعة الفردية التى عبرت عنها أيضًا سياسة "دعه يعمل laissez- faire" والثورة الصناعية. فهى ظواهر تنتمى إلى عصر الحروب التجارية، وهو العصر الذى وضع حدًا لحكم الأحرار السلمى الذى دام ثلاثين عاما، وأدى إلى ضياع الزعامة الفرنسية فى أوروبا. ففى نهاية ذلك الصراع لم تكن الإمبراطورية البريطانية هى الدولة الكبرى فى العالم فحسب، ولم تقتصر على القيام بنفس الدور الذى كانت تقوم به البندقية فى التجارة العالمية فى العصور الوسطى، وأسبانيا فى القرن السادس عشر، وفرنسا وهولندا فى القرن السابع عشر، بل إنها ظلت قوية فى داخلها، على عكس الدول السابقة عليها[2]، وتمكنت من الاستمرار فى الكفاح من أجل التفوق الاقتصادى بفضل الكشوف الفنية التى توصلت إليها الثورة الصناعية. والواقع أن انتصارات إنجلترا العسكرية، والكشوف الجغرافية، والأسواق والطرق الملاحية الجديدة، والكميات الضخمة نسبيًا من رءوس الأموال التى تتطلع إلى استثمارات، كل هذا يكون جزءا من الشروط الممهدة لهذه الثورة. ولا يمكن تفسير العدد الكبير من المخترعات الجديدة على أساس تقدم العلوم الدقيقة، والظهور المفاجىء لقدرات فنية فحسب. بل أن الاختراعات قد تمت لأن من الممكن استخدامها على نحو يتيح الانتفاع منها، ولأن

---

(1) نسبة إلى أوسيان Ossian، وهو شاعر شعبى أيرلندى يزعم ماكفرسون أن أشعاره هو كانت ترجمة إنجليزية لأشعار هذا الشاعر الأيرلندى، وإن كان الأرجح أن شخصيته أسطورية. (المترجم)

(2) J. L. & B. Hammond : The Rise of Modern Industry, 6th, 1944, edit., p. 39 .

هناك طلبًا كبيرًا على السلع الصناعية لا يمكن تلبيته بوسائل الإنتاج القديمة. ولأن الوسائل المادية لإحداث التغيرات الفنية اللازمة كانت قد أصبحت متوافرة. ففى خلال التاريخ السابق للعلوم، كانت الاعتبارات المتعلقة بالصناعة لا تقوم إلا بدور ضئيل نسبيًا، ولم تصبح وجهة النظر التكنولوجية هى المسيطرة على الأبحاث إلا فى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإن الثورة الصناعية لا تعنى بداية جديدة كل الجدة. فهى فى الواقع استمرار لتطور بدأ من قبل عند نهاية العصور الوسطى. ولم يكن الانفصال بين رأس المال والعمل، أو التنظيم العملى الصارم لإنتاج السلع، أمرا جديدًا. كذلك فقد عرفت الآلات منذ قرون، وكان ترشيد الإنتاج يسير فى تقدم مستمر منذ أن وجد اقتصاد مبنى على رأس المال. ولكن إدخال الآلات فى الإنتاج وترشيده دخلا الآن مرحلة حاسمة فى تطورهما، وهى مرحلة تمت فيها تصفية الماضى تمامًا. فأصبحت الهوة بين رأس المال والعمل واسعة بحيث يستحيل عبورها. وبلغت قوة رأس المال، من جهة، والقمع والبؤس اللذين تعانيهما الطبقة العاملة من جهة أخرى، مرحلة تغير فيها جو الحياة بأسره. وإذن، فمهما كان قدم بدايات هذا التطور، فإنه أدى فى نهاية القرن الثامن عشر إلى عالم جديد.

فقد اختفت العصور الوسطى اختفاء تاما قاطعًا، واختفت معها كل بقاياها. وروح الطوائف الحرفية السائدة فيها، وأشكال الحياة الخصوصية لديها، وأساليبها التقليدية غير الترشيدية فى الإنتاج، وحل محلها تنظيم للعمل مبنى على الفائدة العملية وعلى الحساب الدقيق، كما حلت محلها روح من النزعة الفردية التنافسية التى لا ترحم. "فالعصر الحديث"، بالمعنى الحقيقى لهذا اللفظ — أى عصر الآلة — يبدأ بالمصنع الذى تسرى عليه قواعد الترشيد الدقيق، والذى يدار حسب المبادىء السابقة. وظهر نوع جديد من نظام العمل، تتحكم فيه الأساليب الآلية، والتقسيم الدقيق للعمل. والإنتاج المخصص لمواجهة حاجات الاستهلاك الضخم. وأدى انتزاع الطابع الشخصى عن العمل، وتحرره لامن القدرات الشخصية للعامل. إلى ظهور روح واقعية بعيدة المدى فى العلاقة بين العامل وصاحب العمل. وكان من نتيجة تركز الطبقة العاملة فى المدن الصناعية، واعتمادها على سوق العمل المتقلبة. أن ظهرت أشكال للحياة أشد قسوة وقهرًا. وتكونت لدى الرأسمالى. نتيجة لارتباطه

الوثيق بمصنع واحد محدد، أخلاقية جديدة للعمل، تتسم بمزيد من الصرامة، أما العامل، الذى لم يكن يشعر برابطة شخصية تجمع بينه وبين المصنع، فقد اختفت لديه القيم الأخلاقية للعمل. وأخيرا ظهر بناء اجتماعى جديد، يتألف من الطبقة الرأسمالية الجديدة (أى أصحاب العمل بالمعنى الحديث)، ومن الطبقة الوسطى الجديدة من سكان المدن، وهى الطبقة التى كانت مهددة بالفناء (وتتألف من ورثة التجار والحرفيين الصغار والمتوسطين)، والطبقة العاملة الجديدة (أى البروليتاريا الصناعية الحديثة). وفقد المجتمع ذلك التمايز القديم فى الأنماط الحرفية، فأصبحت عملية التسوية مخيفة بحق، ولاسيما فى المستويات الدنيا. وأصبح الصناع والعمال النهاريون، والفلاحون المعدمون المقتلعون من جذورهم، والعمال المهرة وغير المهرة، والرجال والنساء والأطفال — أصبح هؤلاء جميعًا مجرد تروس فى مصنع هائل يسير بطريقة آلية، وتمضى الحياة فيه على نظام المعسكرات. وفقدت الحياة استقرارها واستمرارها، وأصبحت كل أشكالها ونظمها مفتقرة إلى الثبات، دائمة التغير. وكان العامل الأساسى المتحكم فى تعبئة المجتمع هو الهجرة إلى المدن . ذلك لأن نظام الزراعة على نطاق واسع، واصطباغ الزراعة بالصبغة التجارية، أدى إلى البطالة، على حين أن الصناعات الجديدة كانت تتيح فرصا جديدة للعمل، فكانت النتيجة تضاؤل عدد سكان القرية وزيادة السكان فى المدينة الصناعية التى كان نظامها الآلى الرتيب وازدحامها يمثل وضعا فى الحياة غير مألوف ومخيف تمامًا بالنسبة إلى الجماعات الضخمة المقتلعة من جذورها. فقد كانت المدن أشبه بمعسكرات عمل أو سجون كبيرة، وكانت تفتقر، بدرجة تفوق كل تصور، إلى الراحة والنظافة والشروط الصحية والجمال[1]. وهكذا فإن أحوال معيشة الطبقة العاملة من سكان المدن هبطت إلى مستوى بلغ من انحطاطه أن حياة رقيق الأرض فى العصور الوسطى كانت تبدو بالقياس إليه حلما بعيد المنال.

ولقد أدت ضخامة كمية رأس المال اللازمة لإدارة مؤسسة صناعية قادرة على الصمود فى وجه المنافسة، إلى الانفصال الأساسى بين العمل ووسائل الإنتاج،

---

(1) **J.I. & B. Hammond : The Town Labourer (1760 – 1832), 1925, pp. 37 ff.**

وخلق الصراع الذى يتميز به عصرنا الحديث بين رأس المال والعمل. ولما كانت وسائل الإنتاج متاحة للرأسمالى وحده، فإن كل ما كان العامل يستطيع القيام به هو تقديم عمله للبيع، وجعل معيشته متوقفة تماما على فرص السوق السائدة، أى بعبارة أخرى التعرض لأخطار موقف يكون فيه مهددًا بالتذبذب الدائم فى الأجور والبطالة الدورية. ومع ذلك فلم تكن الطبقة العاملة المعدمة هى وحدها التى أضر بها الصراع التنافسى ضد المصنع، بل لقد لحق الضرر أيضًا بصغار الحرفيين المستقلين – إذ أنهم بدورهم قد فقدوا استقلالهم وشعورهم بالأمان. كذلك فإن الأسلوب الجديد فى الإنتاج حرم الطبقات المالكة بدورها من إحساسها بالطمأنينة والثقة. فقد كانت أهم أشكال الثروة من قبل هى ملكية الأرض، التى تحولت ببطء وتردد إلى رأسمال تجارى ومصرفى، ولكن رأس المال المتحرك ذاته لم يسهم فى الصناعة إلا بنصيب ضئيل جدًا. [1] ولم يصبح المشروع الصناعى شكلاً شائعًا من أشكال استثمار رأس المال إلا منذ عام ١٧٦٠ فصاعدًا. غير أن إدارة مصنع، بآلاته وما يستهلكه من مواد خام وجيش العمال المشتغلين فيه، أصبحت تقتضى موارد ضخمة على نحو متزايد، وأدت إلى تراكم لرأس المال يزيد عما كانت تقتضيه الأشكال السابقة لإنتاج السلع. وبتركز الثروة واستثمارها فى وسائل الإنتاج – وهى ظاهرة جديدة– بدأ عهد الرأسمالية الكبيرة بحق[2]. ولكن بدأت أيضاً مرحلة المضاربة الشديدة فى التطور الرأسمالى. ففى الاقتصاد الزراعى الأقدم عهداً، لم تكن مخاطرات رأس المال والمضاربة معروفة، وكان الدخول فى معاملات غير مأمونة العواقب، حتى فى ميدان الأعمال الصناعية والمالية، أمراً استثنائياً إلى حد ما، غير أن الصناعات الجديدة أصبحت بالتدريج أكبر من أن يقدر عليها الرأسماليون. وكان ملاك المصانع فى كثير من الأحيان يخاطرون بمبالغ تزيد عما يمكنهم تحمل خسارته. ومن الطبيعى أن الحياة المهددة بالخطر على هذا النحو تؤدى على الرغم من كل ما فيها من رخاء فعلى، إلى ظهور نظرة إلى الحياة تختفى فيها تفاؤلية العهود السابقة إلى غير رجعة.

---

(١) Paul Mantoux، op. cit.، pp. 376 ff. – John A. Hobson : The Evolution of Modern Capitalism, 1930, p. 62 .

(٢) Werner Sombart: Der moderne Kapitalismus، II/I, 6[th], 1924, edit- Cf. Otto Hintze: "Der mod. Kapitalismus als hist Individuum,"

ولقد استطاع نمط الرأسمالى الجديد- وهو القائد الصناعى- أن ينمى مواهب جديدة عن طريق وظيفته الجديدة فى الحياة الاقتصادية، وأن يدخل قبل كل شىء نظاماً جديداً فى العمل، ويقدره على نحو جديد. ذلك لأنه جعل المصالح التجارية تتراجع إلى حد ما، وركز اهتمامه على التنظيم الداخلى لصنعه. وأصبحت السيادة الآن لمبدأ النفعية، وللتخطيط المنهجى وقابلية الحساب، وهى المبادىء التى أصبحت لها أهمية كبرى فى اقتصاد الدول الرئيسية منذ القرن الخامس عشر. وكان صاحب العمل يفرض على نفسه نظاماً صارماً، بنفس القسوة التى يفرض بها مثل هذا النظام على عماله وموظفيه، وأصبح عبداً لعمله تماماً كما أصبح العاملون عنده.[1] ولم يكن رفع العمل إلى مستوى القوة الأخلاقية، وتمجيده وعبادته- لم يكن فى أساسه إلا تحويراً أيديولوجيا للسعى إلى النجاح والربح، ومحاولة لإثارة روح التحمس للتعاون فى نفس العناصر التى تجنى أقل نصيب من ثمار عملها. كذلك فإن فكرة الحرية إنما هى جزء من هذه الإيديولوجية ذاتها. فنظراً إلى ما يكتنف أعمال صاحب العمل فى الصناعة من مخاطر، فلابد له أن يتمتع باستقلال تام وحرية فى الحركة، وألا يعوق نشاطه أى تدخل خارجى، وألا تؤدى أية تدابير تتخذها الدولة إلى الأضرار به لصالح منافسيه. والواقع أن لب الثورة الصناعية إنما ينحصر فى انتصار هذا المبدأ على تنظيمات العصور الوسطى، وتنظيمات العهد التجارى mercantilist [2]. فالاقتصاد الحديث بدأ أول الأمر بإدخال مبدأ "دعه يعمل laissez-faire "، كما نجحت فكرة الحرية الفردية أول الأمر فى تأكيد ذاتها بوصفها أيديولوجية لهذه النزعة الاقتصادية الليبرالية. وبطبيعة الحال فإن هذه الارتباطات لم تحل دون تطور فكرة العمل وفكرة الحرية إلى قوى أخلاقية مستقلة، ولم تحل دون تفسيرهما بمعنى مثالى حقيقى. ولكن إذا أراد المرء أن يدرك مدى ضآلة الدور الذى قامت به المثالية فى نشأة لنزعة الليبرالية فى الاقتصاد، فحسبه أن يذكر أن المطالبة بحرية التجارة كانت موجهة قبل كل شىء ضد الصانع الماهر، من أجل

---

(1) Hist. Zchr., 1929, vol. 139, P. 478.
Cf. Lewis Mumford : Technics & Civilization، ١٩٤٣ ، PP. 176-7.

(2) Arnold Tovnbee : Lectures on the Industrial Revolution of the 18 th Century in England, 1908, P. 64.

سلبه الميزة الوحيدة التى كان يتفوق بها على الشخص الذى يقتصر على القيام بأعمال المقاول أو المتعهد. وقد كان آدم سميث ذاته أبعد ما يكون عن ادعاء مثل هذه الدوافع المثالية لتبرير المنافسة الحرة، بل أنه رأى فى الأنانية البشرية واستهداف المصالح الشخصية أفضل ضمان لسير الكيان العضوى الاقتصادى فى طريقه بسهولة ويسر، ولتحقيق المصلحة العامة. وكانت النزعة التفاؤلية فى عصر التنوير مرتبطة بأسرها بهذا الإيمان بقدرة الحياة الاقتصادية على تنظيم نفسها بنفسها، وبالتسوية الآلية للمصالح المتعارضة. وبمجرد أن بدأ هذا العامل فى الاختفاء، أخذت تتزايد صعوبة الدفاع عن فكرة الهوية بين الحرية الاقتصادية وبين المصلحة العامة، والنظر إلى المنافسة الحرة على أنها نعمة على الجميع.

وحين بدأ مذهب الحرية الاقتصادية يثبت دعائمه، انتهى عهد انعزال الكاتب عن شخصياته، ونظرته العقلية الخالصة إلى العالم. والتحفظ فى علاقته بالقارىء، أى بالاختصار، تلك القيود الأرستقراطية الكلاسيكية التى كان يفرضها على نفسه. فقد كان مبدأ المنافسة الحرة وحق الابتكار الشخصى يوازى. فى الميدان الأدبى، رغبة الكاتب فى التعبير عن مشاعره الذاتية، وفى إشعار الناس بتأثير شخصيته الخاصة، وجعل القارىء شاهد عيان على صراع باطن يعانيه الذهن والضمير. غير أن هذه النزعة الفردية ليست مجرد انعكاس لنزعة الحرية الاقتصادية فى المجال الأدبى، وإنما هى أيضاً احتجاج على ما يؤدى إليه ذلك الاقتصاد الذى ترك لكى ينظم نفسه بنفسه، من صبغ للحياة بصبغة آلية، وهبوط بمستواها، ونزع للطابع الشخصى عنها. فالنزعة الفردية قد حولت نظام "دعه يعمل" إلى مجال الحياة الأخلاقية، ولكنها كانت فى الوقت ذاته احتجاجاً على نظام اجتماعى يسلب فيه البشر ميولهم الشخصية، وتصبح لهم فيه وظائف لا ترتبط بأشخاصهم. ويغدون مشترين لسلع نمطية موحدة، ومجرد أدوات فى عالم يزداد تجانسه يوماً بعد يوم. وهكذا تضافر الشكلان الأساسيان للسببية الاجتماعية. وهما المحاكاة والمعارضة. على تكوين المزاج الرومانتيكى. فالنزعة الفردية فى هذه الرومانتيكية هى من جهة احتجاج من جانب الطبقات التقدمية على النزعة الاستبدادية وتدخل الدولة. ولكنها من جهة أخرى احتجاج على هذا الاحتجاج أيضاً. أى على الظواهر

المصاحبة للثورة الصناعية والنتائج المترتبة عليها، والتى تم بفضلها تحرر البورجوازية. ويظهر الطابع الكفاحى للرومانتيكية أقوى ما يكون فى عدم اقتصارها على التحرك فى إطار فردى، بل أنها اتخذت من الفردية أساساً لبرنامج محدد المعالم. ففى البداية لم تستطع صياغة مثلها الأعلى فى الشخصية ونظرتها إلى العالم إلا من خلال السلب والتناقض. ذلك لأنه كان هناك على الدوام أفراد أقوياء ذوو إرادة صلبة، كما أن الإنسان الغربى قد شعر بفرديته منذ عصر النهضة، غير أن الفردية لم توجد بوصفها تحدياً واحتجاجاً على فقدان الطابع الشخصى، الكامن فى عملية المدنية، إلا منذ أواسط القرن الثامن عشر. ولا حاجة بنا إلى القول أن الصراع بين الفرد وبين العالم، وبين الشخصية والمجتمع، وبين المواطن والدولة، كان بدوره موجوداً فى عصور الأدب السابقة، غير أنه لم يكن هناك فى أى وقت شعور بأن التعارض منبثق عن الطابع الفردى للشخص فى صراعه ضد الوحدة الجماعية. ففى الدراما مثلاً لم ينشأ الصراع من فكرة الاغتراب الأساسى للفرد عن المجتمع، أو الثورة الواعية للفرد ضد الروابط الاجتماعية، وإنما نشأ من تضاد عينى شخصى بين مختلف الشخصيات فى المسرحية. فتفسير التراجيديا فى الدراما القديمة بأنها ناتجة عن فكرة التفرد هو تفسير تعسفى تماماً. وعندما يحلل هذا التفسير عن كثب يتضح أنه نتاج غير مقبول للاستطيقا الرومانتيكية، حتى برغم كونه نتاجاً يبعث فينا قدراً كبيراً من المتعة. فقبل العصر الرومانتيكى، لم تكن الفردية، من حيث هى موقف، تثير أى إشكال، وبالتالى لم يكن من الممكن أيضاً أن تصبح موضوعاً لصراع درامى.

ولقد كانت النزعة الوجدانية، شأنها شأن النزعة الفردية، تخدم الطبقة الوسطى بوصفها وسيلة للتعبير عن استقلالها العقلى عن الطبقة الأرستقراطية. فلم يكن تأكيد هذه الطبقة للمشاعر والأحاسيس راجعاً إلى أنها أصبحت تحس فجأة بمزيد من القوة والعمق، وإنما كانت تبالغ فيها بالايحاء الذاتى، لأنها تمثل موقفاً مضاداً للنظرة الأرستقراطية إلى الحياة. فالبورجوازى الذى ظل محتقراً فترة طويلة. أصبح ينظر إلى نفسه بإعجاب فى مرآة حياته الروحية الخاصة، وكلما أخذ مشاعره وحالاته النفسية ونزواته مأخذ الجد، ازدادت أهميته فى نظر نفسه. على أن تمجيد

المشاعر لم يكن مجرد مكافأة على النجاح بالنسبة إلى المستويات المتوسطة والدنيا للبورجوازية، التى كانت للنزعة الوجدانية فيها أعمق الجذور. بل كان فى الوقت ذاته تعويضاً عن الافتقار إلى النجاح فى الحياة العملية. ولكن بمجرد أن وجدت ثقافة المشاعر تعبيراً موضوعياً عنها فى الفن، أخذت تتجه إلى الاستقلال بدرجات متفاوتة، عن أصلها، وتسير فى طرقها الخاصة. وهكذا فإن العاطفية المفرطة (sentimentalism) التى كانت فى الأصل تعبيراً عن الوعى الطبقى البورجوازى، وراجعة إلى نبذ الانعزالية الأرستقراطية، أدت إلى تمجيد للحساسية المرهفة والتلقائية، بينما أخذ يغيب عن الأذهان بالتدريج ارتباطها بالحالة الذهنية المضادة للأرستقراطية عند الطبقة الوسطى. ففى البدء كان الناس عاطفيين بإفراط، ومنطلقين فى التعبير عن انفعالاتهم، لأن الطبقة الأرستقراطية كانت متحفظة متسمة بضبط النفس، ولكن سرعان ما أصبح الكشف عن دخيلة النفس والقدرة التعبيرية معايير فنية، تعترف بصحتها الطبقة الأرستقراطية ذاتها. وهكذا أصبح هناك بحث متعمد عن الصدمات الروحية، وتحققت بالتدريج عبقرية انفعالية حقيقية. وأصبحت الروح كلها تذوب إشفاقاً، وانتهى الأمر بالفن إلى أن صار الهدف الوحيد الذى يسعى إليه هو إثارة الانفعالات وإيقاظ العواطف. وغدا الشعور الانفعالى هو الواسطة الموثوق منها بين الفنان والجمهور، وأقوى الوسائل قدرة على التعبير فى تفسير الواقع؛ وأصبح الامتناع عن التعبير عن الانفعالات يعنى الآن الاستغناء تماماً عن التأثير الفنى. كما أصبح افتقار المرء إلى الشعور يعنى أنه بليد جامد الحس.

ولقد كانت نزعة الصرامة الأخلاقية لدى الطبقة الوسطى، شأنها شأن نزعتها الفردية والانفعالية، سلاحاً آخر موجهاً ضد النظرة الأرستقراطية إلى الحياة. فهى لم تكن استمراراً لتلك الفضائل التى عرفت بها الطبقة الوسطى منذ عهد. وهى فضائل البساطة والأمانة والتقوى، بقدر ما كانت احتجاجاً على هوائية وإسراف طبقة اجتماعية ينبغى أن يقوم آخرون بتعويض عبثها. ولقد عملت الطبقة الوسطى. فى ألمانيا بوجه خاص. على تأكيد استقامتها فى مقابل انحلالية الأمراء أساساً. إذ كانت هذه الطريقة غير المباشرة هى الطريقة الوحيدة التى تجاسرت الطبقة الوسطى على مهاجمتهم بواسطتها. ومع ذلك لم يكن من الضرورى على الإطلاق أن يتحدث

أفراد الطبقة الوسطى عن الفساد الأخلاقى للأمراء بطريقة مباشرة؛ فيكفى امتداح الأخلاق النقية للطبقة الوسطى، لكى يفهم الجميع المقصود[١]. وهنا تكررت ظاهرة مألوفة فى القرن الثامن عشر: فقد قبلت الأرستقراطية وجهة نظر الطبقة الوسطى، ومعاييرها فى القيم، وأصبحت الفضيلة هى الهدف الجديد للطبقات العليا، مثلما أصبحت العاطفة المفرطة هى المسيطرة على الأذواق. ولم تعد لدى الروائيين الفرنسيين أنفسهم، باستثناء عدد قليل من المتخصصين فى الإباحية، أية رغبة فى أن يوصفوا بأنهم أشخاص هوائيون لهم نزواتهم؛ إذ أن الجمهور أصبح الآن يبحث عن الفضيلة ويحمل على الرذيلة. ومن الجائز أن روسو ذاته لم يكن ليفسح فى كتاباته كل هذا المجال للمواعظ الأخلاقية لو لم يكن قد عرف أن من أهم الأسباب التى يدين لها ريتشاردسن بنجاحه استطرادات أخلاقية من هذا النوع[٢].

ولكن إذا كان الاتجاه إلى النزعة الفردية والانفعالية والأخلاقية يكمن إلى حد ما فى طبيعة عقلية الطبقة الوسطى ذاتها، فإن أدب الرومانتيكية المسبقة قد كشف عن صفات فيها كانت بعيدة عن نزعاتها السابقة، أهمها الحساسية للحزن، وهى صفة كانت متناقضة مع النزعة التفاؤلية السابقة للطبقة الوسطى، وكذلك الاستعداد للأحوال المكتئبة، بل للتشاؤم الصريح. ولا يمكن تفسير هذه الظاهرة بتغير تلقائى فى العقلية، بل أن تفسيرها الوحيد إنما يكون من خلال عدم الاستقرار الاجتماعى وإعادة توزيع المستويات الاجتماعية. ففى البداية لم يكن المدافعون عن الحركة الرومانتيكية هم بعينهم نفس عناصر الطبقة الوسطى التى كانت تؤلف الفئة البورجوازية من جمهور القراء فى النصف الأول من القرن. بل أن المستويات الجديدة، التى أصبح صوتها الآن مسموعاً، لم تكن لها صلات عقلية بالطبقة الأرستقراطية، وكانت دواعى التفاؤل عندها أقل مما كانت لدى البورجوازية المتمتعة بامتيازات اقتصادية. ولكن حتى جمهور القراء القديم، أى البورجوازية التى اختلطت بالأرستقراطية، قد تغيرت نظرتها الروحية إلى العالم: إذ تضاءلت وتبددت

---

(١) Leo Balet- E. Gerhard: Die Verbuergerlichung der deutschen Kunst، Lit. u. Musik im 18. Jahrh., 1936, PP. 116-17.

(٢) Daniel Mornet: La Nouvelle Héloise de J.- J. Rousseau, 1943, PP. 43- 4.

نشـوتها بالنصـر، وشـعورها بالاطمئنان والثقة بالنفس، وهو الشعور الذى لم تكن لـه حـدود تقريـباً فـى الوقـت الـذى حققت فيه نجاحها الأول. وبدأت هذه الطبقة الآن تـنظر إلى مـنجزاتها على أنها شىء مسلم به، وأصبحت واعية بما حرمت منه، ومن الجائـز أنها بدأت تشعر بأنها مهددة بالخطر من الطبقات الصاعدة من أسفل. وعلى أيـة حال فإن بؤس المستغلين كان له تأثير مقلق مقبض. وأصبح الحزن العميق يتملك نفـوس الـناس، وظهـرت الجوانـب القاتمـة للحـياة ونواقصها فى كل مكان، وأصبح الموضـوع الرئيسى للشعر والأدب هو الموت، والليل، والعزلة، والحنين إلى عالم قصى مجهـول بعـيد عـن الحاضـر، واستسـلم الناس لغصة الألم، مثلما استسلموا لشهوانية العاطفية المفرطة.

ولقد كان أدب الطبقة الوسطى، حتى النصف الأول من القرن، يتسم بطابع عملى واقعى قاطع، ويرتكز على حس طبيعى سليم، ويشيع فيه حب الواقع المباشر. أمـا بعـد منتصـف القـرن فقـد أصبح فجأة مقتصراً على النزعة الهروبية، التى تتمثل قـبل كـل شـىء فـى الفـرار من المعقولية الدقيقة والوعى المنتبه إلى الانفعالية المعتمة. ومـن الـثقافة والـتمدين إلى الحالة الطبيعية المفتقرة إلى المسؤلية، ومن الحاضر الواضح إلى الماضـى الشـديد الغمـوض. ولقد نبه اشبنجلر ذات مرة إلى مدى غرابة الحنين إلى الدمـار فـى القـرن الثامن عشر، وهو حنين لم تكن له سوابق من قبل[1]. ولكن حنين الإنسـان المـثقف إلى حالـة الطبيعية البدائية لم يكن أقل غرابة. ولم يكن إفناء العقل لذاته بطريقة انتحارية فى هاوية الانفعال أمراً له سوابق بدوره– ومع ذلك فقد كانت هـذه كـلها اتجاهـات ظهـرت فى الأدب الإنجليزى حتى قبل ظهور روسو. فالحنين إلى الطبـيعة، مـن حيـث هـو هـروب مـن التقاليد والمواضعات الاجتماعية، له تاريخ طويـل سـابق. عـلى خـلاف الحـنين إلى الماضـى الـتاريخى، الـذى كـان نـتاجاً للرومانتيكـية ذاتهـا. ذلـك لأن الحـنين إلى الطبـيعة قـد ظهر مراراً، كما نعلم، على صـورة شـعر يتغـنى بالمـراعى وسـط ثقافات مدن وبلاط، كما ظهر بوصفه اتجاهاً فنياً مستقلا عـن الـنزعة الطبيعية، بل مضاداً لها فى كثير من الأحيان. وحتى فى القرن

(1) Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, PP, 302-3.

الثامن عشر كان حب الطبيعة يتخذ طابعا أخلاقيا أكثر منه جماليا. ولم تكن له صلة تقريبا باهتمام النزعة الطبيعية اللاحقة بالواقع. فهناك، فى نظر شعراء الرومانتيكية المبقة، علاقة مباشرة بين الإنسان البسيط الأمين، لذى يعيش في ظروف الطبقة الوسطى المتواضعة، والذى يظهر الآن للمرة الأولى بوصفة مثلا أعلى في الأدب- كما هي الحال عند جولد سميث مثلا- وبين "براءة الطبيعة"؛ فهؤلاء الشعراء ينظرون إلى الريف على أنه أنسب المجالات وأكثرها ملاءمة لنشاط مثل هذا الإنسان. ولكن نظرتهم إلى الطبيعة لم تكن أدق، ولا كانت التفاصيل التى تضمنتها أوصافهم أوثق، مما كان يمكن أن يأتى به التطور الطبيعى لوسائل التعبير الفني.

وكل ما في الأمر أن علاقتهم بالطبيعة كانت لها مقدمات أخلاقية مختلفة عن تلك التي كانت للسابقين عليهم. فقد ظلت الطبيعة في نظرهم تعبيرا عن الفكرة الإلهية، وظلوا يفسرونها وفقا لمبدأ "الله أو الطبيعة Deus sive natura"، ولم يتخذ من الطبيعة موقف أقرب إلى الطابع المباشر، وأقل تحيزا، إلا فى القرن التاسع عشر. غير أن جيل الرومانتيكية المبقة كان يستشعر الطبيعة، على خلاف العهود السابقة على أية حال، بوصفها تجليا لقوى أخلاقية تحكم وفقا لمفاهيم أخلاقية بشرية. ففي نظر هذا الجيل كان تعاقب فترات النهار وفصول السنة، والليل الهادىء الذى يغمره ضوء القمر، والعاصفة العاتية، ومنظر الجبل الشاهق الغامض والبحر الذى يكتنفه سر عميق، كل ذلك كان في نظرهم دراما هائلة، ومسرحية تنقل فيها مظاهر المصير البشرى إلى الإطار الأوسع للطبيعة. وأخذت الطبيعة الآن تحتل في الأدب حيزا أكبر مما كانت تحتله من قبل، وفى هذا الصدد أيضا كانت الرومانتيكية تمهد الطريق لتطور جديد، على عكس الكلاسيكية التى اقتصرت على العالم البشرى المحض. على أن الرومانتيكية لم تكن قد أصبحت تعبر بعد عن خروج على نزعة التركيز حول الإنسان في الأدب القديم، بل أن قصارى ما كانت تعبر عنه هو كونها مرحلة انتقال من النزعة الإنسانية لعصر التنوير إلى النزعة الطبيعية للعصر الراهن. كذلك يتمثل البناء اللامتجانس لمفهوم الطبيعة فى عصر الرومانتيكية المسبقة، فى الحديقة الإنجليزية، وهى الرمز الكبير لذلك العصر، والتى كانت تجمع بين الدعامات الطبيعية الكاملة والسمايم الصناعية بمنظر الدقيق، فهي ... على كل

الخطوط المستقيمة، وعلى كل ما هو هندسي جامد، وهي تعبير عن الإيمان بما هو عضوى، غير منتظم، خلاب المنظر، ولكنها، بما فيها من تلال وبرك وجزر وجسور كهوف وأطلال صناعية، تمثل أيضاً نموذجاً غير طبيعي، شأنها شأن البستان الفرنسي، والفارق الوحيد هو أن قواعد الذوق المتحكمة فيها مختلفة. فهذا الجيل إذن كان لا يزال بعيداً كل البعد عن رفض النزعة الكلاسيكية بصورة واضحة. وأقوى دليل على ذلك أن الفنانين الذين وضعوا تصميم حدائق ذات منظر رومانتيكى بهيج، كانوا هم أنفسهم الذين ساروا فى اتجاه المانرزم عند بالاديو Palladio [1]، حين كان عليهم أن يشيدوا قصوراً. ولم يكن الأسلوب الشبيه بالقوطى، الذى ظهر الآن، يستخدم فى البداية إلا فى مبان أقل أهمية، مثل"الفيلات" والقلاع شبه الريفية[2]. وكانت الطبقات العليا تميز تمييزاً أساسياً فى الفن بين الأغراض العامة والخاصة، وكانت تدرك أن الشكل الرومانتيكي المضاد للكلاسيكية لا يلائم إلا الأغراض الخاصة. فهو راس والبول الذى شيد قاعته المسماة"ستروبرى هيل Strawberry Hill " بالأسلوب القوطى، وأدخل فى الوقت ذاته بدعة الموضوعات المستوحاة من العصور الوسطى فى الرواية، وذلك فى روايته "قلعة أوترانتو Castle of Otranto "، لم يكن إلا روحاً رومانتيكية، ولكنه ظل يعترف بالمثل العليا الكلاسيكية التقليدية بالنسبة إلى الفن الرسمى الفخم. ومع ذلك فحتى إذا كانت تجاربه التى أجراها على الموضوعات المستوحاة من العصور الوسطى مجرد تعبير عن شغف بالتجديد، فإن الطابع الرومانتيكى لهذه التجارب لم يكن أقل أهمية من حيث دلالته على طبيعة العصر[3].

إنه ليكاد يكون من المستحيل تحديد نقطة بداية محددة المعالم فى حالة حركات روحية كالرومانتيكية؛ فكثيراً ما يكون مصدر هذه الحركات اتجاهات تنبثق

---

(1) أندريا بالاديو (١٥١٨- ١٥٨٠) معمارى إيطالى وضع أسس العمارة الإيطالية الحديثة، متميزة عن العمارة السابقة فى عصر النهضة، وقد استوحى الأسلوب الرومانى القديم. (المترجم)

(2) Geoffery Webb: "Architecture and Garden" In "Johnson's England" edited by A.S. Turbeville, 1933, P. 118.

(3) W.L. Phelps : The Beginnings of the English Romantic Movement, 1893, PP. 110- 11.

فجـأة ثـم تطـرح جانباً لأنها لم تلق استجابة كافية، أى بالاختصار، اتجاهات تظل تجارب فردية بغير دلالة اجتماعية. فقد كانت هناك من قبل ظواهر"رومانتيكية" فى أسلوب القرن السابع عشر، كما أننا نصادف أمثال هذه الظواهر فى جميع المجالات خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر. ولكن لا يكاد من الممكن الكلام عن حركة رومانتيكـية بالمعـنى الصـحيح قـبل ظهـور رتشاردسـن؛ فهـو أول مـن جمع بين أهم سمـات هـذا الأسـلوب. وهـو قد اهتدى إلى صيغة معبرة عن الاتجاه الذوقى الجديد، بلغـت مـن التوفـيق حـداً أصبح يبدو معه أن كل الأدب الرومانتيكى، بنزعته الذاتية والانفعالـية، يعـتمد عليه. على أن هذا الفنان المحدود الإمكانات يبدو أنه لم يمارس أى تـأثير عمـيق ودائم؛ أو لنقل بعبارة أخرى أن العوامل التى تقع كلها خارج نطاق العـبقرية الفنـية الخاصة للفرد لم تتحكم أبداً فى تحديد الأهمية التاريخية لأى فنان آخـر بقـدر مـا تحكمـت فى تحديد أهمية رتشاردسن. والسبب الحاسم فى تأثيره هو أنـه كـان أول مـن جعـل محـور العمـل الأدبـى هـو إنسـان الطبقة الوسطى، بحياته الخاصـة الـتى يعيشـها فـى إطار المنزل، ويظل فيها مستغرقاً فى مشكلاته العائلية، غـير عـابىء بالمغامرات الخيالية. فالقصص التى يرويها هى قصص أناس عاديين من الطـبقة الوسـطى، لا أبطـال أو أنـذال، ومـا يهـتم بـه هـو مشـاغل القلـب الباطـنة البسـيطة، لا الأفعـال البطولـية الرفـيعة. وهـو يتخـلى عـن حشد الأحداث الخيالية الـبراقة، ويركـز اهتمامه على الحياة الروحية لأبطاله. وترتكز المادة الملحمية لرواياته عـلى عقدة هزيلة، لا تعدو أن تكون ذريعة لتحليل الانفعال واختبار مضمون الضمير، فشخصـياته رومانتيكـية بمعـنى الكـلمة، ولكـنها مـتحررة مـن كل السمات البطولية والسـوقية[1]. كذلك فإنه أول من كف عن خلق أنماط محددة بدقة؛ فهو يصور التدفق والانسـياب المجـرد للمشاعر والانفعالات– أما الشخصيات فى ذاتها فليست لها فى نظره أهمية خاصة.

وحين انكمش عالم الرواية إلى مجال الحياة الشخصية للطبقة الوسطى، وهو مجـال متواضـع متقشـف فـى كـثير مـن الأحـيان، وحـين اقتصرت موضوعاتها على

---

[1] Cf. Joseph Texte: J. –J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Lit., 1899, P. 152.

الأساسيات الهامة البسيطة للحياة العائلية والشغف بالمصائر والشخصيات التى لا تعرف الادعاء أو التظاهر، أى بالاختصار، حين أصبحت الرواية مقتصرة على المجال المنزلى، أصبح هدفها بدوره أكثر أخلاقية. ولا ترتبط هذه الظاهرة بتغير تركيب جمهور القراء ودخول الطبقات الوسطى عالم الأدب فحسب، بل ترتبط أيضاً بإعادة اصطباغ المجتمع الإنجليزى بالصبغة البيوريتانية، وهو ما حدث فى أواسط القرن، وزاد من جمهور الأدب الجديد زيادة كبيرة[1]، فالهدف الرئيسى للرواية العائلية ورواية الأخلاق أو العادات هو هدف تعليمى، ولم تكن روايات رتشاردسن فى أساسها سوى أبحاث أخلاقية فى صورة قصص حب عاطفية. وفيها يقوم الكاتب بدور مقدم النصح الروحى، ويناقش المشكلات الكبرى للحياة، ويرغم القارىء على اختبار ذاته، ويبدد شكوكه ويساعده بتقديم النصح الأبوى إليه. وقد سمى بحق" كاهن اعتراف بروتستانتى"، ولم يكن من المستغرب أن تمتدح كتبه من فوق منابر الكنائس. ولا يمكن أن يفهم المرء تأثير هذه الكتب إلا إذا أخذ فى اعتباره وظيفتها المزدوجة بوصفها قراءة خفيفة وبوصفها أدباً دينياً، وإذا تذكر أنها لم تقتصر، بوصفها القراءة العائلية للطبقة الوسطى، على إرضاء حاجة جديدة، بل أنها حلت محل حاجة قديمة، هى قراءة الكتاب المقدس، و"بنيان Bunyan "[2].

وإنه لمن الصعب فى وقتنا الراهن، الذى توطدت فيه دعائم الاتجاه الذاتى فى الأدب منذ عهد بعيد، أن نفسر ما الذى كان يخلب ألباب الجمهور المعاصر فى هذه الروايات ويؤثر فيه إلى كل هذا الحد؛ ولكن على المرء ألا ينسى أنه لم يكن قد ظهر فى أدب ذلك العصر بعد أى شىء يقارن بالطابع المباشر وعمق الأوصاف النفسية التى تنطوى عليها هذه الروايات. فقد كان طابعها التعبيرى كشفاً ووحياً جديداً، كما أن عملية الكشف الصريح عن الذات فى شخصياتها كانت تبدو شيئاً لا يمكن أن يكون له نظير، مهما بدت لنا لهجة هذه الاعترافات اليوم مصطنعة متكلفة. ولكنها كانت فى ذلك العصر نغمة جديدة، تصدر عن أعماق روح مسيحية فقدت

---

(1) H. Schoeffler، op. Cit P. 180.

(2) W.L. Cross: The Developmeent of the English Novel, 1899, P. 38- H. Schoeffler، op. Cit.، P. 168.

جذورها فى الصراع من أجل الحياة وأخذت تبحث عن مرتكز جديد. وسرعان ما أدركت الطبقة الوسطى أهمية الاتجاه النفسى الجديد، وفهمت أن ذلك العمق الانفعالى والتغلغل فى العالم الباطن، الذى تتسم به هذه الروايات، إنما هو تعبير عن أعمق صفاتها. وأدركت أن من المحال بناء ثقافة مميزة للطبقة الوسطى إلا على هذا الأساس، وبالتالى فإنها لم تحكم على روايات رتشاردسن بمعايير الذوق التقليدية، وإنما وفقاً لمبادىء الأيديولوجية البورجوازية. ومن هذه الروايات كونت لنفسها معايير جديدة للقيم الجمالية، كالصدق الذاتى، والحساسية، والعمق الباطن، ووضعت أسس النظرية الجمالية للنزعة الغنائية الحديثة، ولكن الطبقات العليا كانت أيضاً واعية تماماً بدلالة هذا الأدب الاعترافى، ورفضت نزعته الاستعراضية السوقية بازدراء. فهو راس والبول يصف روايات رتشاردسن بأنها قصص محزنة كئيبة، تصف الحياة وكأنها تنظر إليها بأعين بائع للكتب أو واعظ فى كنيسة"الميثوديست". وقد صمت فولتير عن رتشاردسن، بل أن دالمبير ذاته كان متحفظاً إزاءه كل التحفظ. فلم يتقبل المجتمع الرفيع ذلك الرأى الذاتى عن الفن، الذى كان يقول به الرومانتيكيون، إلا بعد أن زالت أصوله الاجتماعية، وطرأ تغير جزئى على وظيفته الاجتماعية.

ولم تكن أخلاقية النجاح عند رتشاردسن تقل عن نزعته الذاتية ابتعادًا عن روح الطبقات العليا. فالتوصيات والنصائح التى يقدمها لكى يبين للطبقة الوسطى الطموح كيف تشق طريقها فى المجتمع، تكون فلسفة أخلاقية لا تعنى شيئاً فى نظر الأرستقراطية والبورجوازية العليا. إنها أخلاقية العامل المرءوس المجد الذى يتزوج ابنة سيده. كما صوره هوجارت Hogarth ، أو الفتاة الفاضلة التى يتزوجها رئيسها آخر الأمر، كما يصفها رتشاردسن ذاته، مفتتحاً بذلك موضوعاً من أكثر الموضوعات شعبية فى الأدب الحديث. فشخصيته"باميلا pamela " هى أنموذج كل هذا النوع من القصص الحديثة الذى يتجه إلى تحقيق الأمنيات. وقد استمر تطوير هذا الموضوع منذ أيام رتشاردسن حتى الأفلام الحالية. التى تقاوم فيها"السكرتيرة" الخاصة الساحرة كل عوامل الإغراء وتدفع رئيسها المغرور إلى أن يتزوجها على سنة الله. والواقع أن روايات ريشاردسن المتظاهرة بالأخلاق تنطوى

على بذور فن هو أشد الفنون كلها لا أخلاقية، أعني به التشجيع على الإغراق في الرغبات الخيالية التي لا تكون فيها الاستقامة إلا وسيلة لغاية، والدعوة إلى اهتمام المرء بالأوهام البحتة بدلاً من السعي إلى حل المشكلات الحقيقية للحياة(١). كذلك فإنها تشير، لهذا السبب ذاته، إلى واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ الأدب الحديث: فقبل ذلك العهد كانت أعمال الكاتب الواحد إما أخلاقية وإما لا أخلاقية بحق، أما منذ قصره فإن الكتب التي تود أن تبدو أخلاقية كانت تقتصر في معظم الأحيان على التظاهر بالأخلاق. فالبورجوازي قد فقد براءته في صراعه ضد الطبقات العليا، ولما كان مضطراً إلى تأكيد فضيلته أكثر مما ينبغي، فقد أصبح منافقاً.

ولو تأملنا الرواية الحديثة في صورتها التي تتخذ شكل السيرة الذاتية، سواء أكانت قصة تروى بضمير المتكلم أم تحكي في رسالة أم في يوميات، لوجدنا أن وظيفتها الوحيدة هي تقوية الطابع التعبيري لهذه الرواية، وأنها لم تكن إلا وسيلة لتأكيد تحول الانتباه من الخارج إلى الداخل. فمنذ ذلك الحين أصبح إقلال المسافة بين الذات والموضوع هو الهدف الرئيسي لكل جهد يبذل في ميدان الأدب. وبهذا السعي إلى التعبير النفسي المباشر، تغيرت كل العلاقات فيما بين الكاتب والبطل والقارئ: فلم يقتصر الأمر على تغير علاقة الكاتب بجمهوره وشخصيات كتابه، بل لقد تغير أيضاً موقف القارئ من هذه الشخصيات. فقد أصبح الكاتب ينظر إلى القارئ على أنه صديق حميم، ويخاطبه بأسلوب النداء المباشر. وأصبحت لهجته مقتضبة، شخصية، وكأنه يحدث ذاته عن ذاته. وأخذ يوحد بين ذاته وبين بطله، ويمحو الحد الفاصل بين الخيال والواقع، ويخلق مملكة وسطى لنفسه وشخصياته، كانت أحياناً بعيدة عن عالم القارئ، وأحياناً أخرى مندمجة فيه. وإلى هذا الأصل يرجع موقف بلزاك من شخصيات رواياته، التي اعتاد أن يتحدث عنها وكأنها معروفة له شخصياً. ولقد كان رتشاردسن يقع في حب بطلاته، ويذرف على مصيرهن الدمع السخين، غير أن قراءه كانوا بدورهم يتحدثون ويكتبون عن باميلا وكلاريسا ولفليس Lovelace وكأنهن شخصيات حقيقية

---

(1) Cf. Q.D. Lewis : Fiction and the Reading Public, 1932, p. 138.

حية[1]. وهكذا نشأت رابطة وثيقة لم تعرف من قبل، بين جمهور الروايات وأبطالها؛ ولم يقتصر القارئ على أن يضفي على هؤلاء الأبطال من رحابة الحياة قدرا أعظم مما ينطوى عليه العمل الخاص، أو على تخيلهم في مواقف لا شأن لها بالعمل ذاته، بل لقد كان يربط بينهم على الدوام وبين حياته ومشكلاته وأطماعه الخاصة، وآماله ومخاوفه. وأصبح اهتمامه بهم اهتماما شخصيا خالصا، حتى صار فى النهاية لا يستطيع أن يفهمهم إلا فى صلتهم بشخصه. وصحيح أن أبطال روايات الفروسية والمغامرة الكبرى كانوا يتخذون نماذج حتى فى العهود السابقة، فكانوا مثلا عليا، أى كانوا تصويرا مثاليا لأناس حقيقيين، ونماذج مثلى لأناس من لحم ودم. ومع ذلك فلم يكن يخطر ببال القارئ العادى أبدًا أن يقيس نفسه بمعاييرها، أو أن يربط امتيازاتها بذاته. فقد كان الأبطال يتحركون منذ البداية فى مجال مختلف، وكانوا شخصيات أسطورية، وكان مركزهم فى الأمور المتعلقة بالخير والشر ذا طابع يعلو على البشر. وكانت تفصل بينهم وبين عالم القارئ مسافة الرمز والأسطورة، التي تحول دون قيام أية علاقة مباشرة أكثر مما ينبغي بين الطرفين. أما الآن فقد أصبح القارئ يشعر بأن بطل الرواية إنما يحقق ما لم يتحقق فى حياته هو، ويبلغ من الفرص ما لم يستطع هو ذاته بلوغه. ذلك لأن كل شخص قد مر به وقت كان فيه موشكا على أن يمر بتجربة رواية فى الحياة الواقعة، وعلى أن يصبح أشبه ببطل رواية. ومن هذه الأوهام استمد البطل حقه فى أن يضع نفسه على نفس مستوى قارئه، وأن يطالب لنفسه بمركزه الاستثنائي، وبحقوقه غير العادية فى الحياة. وقد طلب رتشاردسن إلى القارئ أن يضع نفسه مكان البطل، أن يصبغ حياته بصبغة رومانتيكية، وشجعه على التحرر من أداء واجبات حياته اليومية غير الرومانتيكية. وعلى هذا النحو أصبح الكاتب والقارئ هما الممثلان الرئيسيان فى الرواية. وأصبح كل منهما يتغزل فى الآخر طوال الوقت، ويحتفظ بعلاقة غير مشروعة تخالف فيها كل قواعد اللعبة. فالمؤلف يخاطب الجمهور من فوق خشبة المسرح، والقراء يجدونه فى كثير من الأحيان أكثر طرافة من شخصياته. وهم

---

[1] W.L. Cross, op. cit., p. 33 .

يستمتعون بتعليقاته الشخصية، وخواطره، و"توجيهاته المسرحية"، ولا يجدون غرابة فى أن يهتم ستيرن Sterne مثلا بتعليقاته الهامشية إلى حد أنه لا يصل أبدا إلى القصة ذاتها .

إن العمل، فى نظر الكاتب والجمهور معا، هو قبل كل شىء تعبير عن موقف روحى، تكمن قيمته فى الطابع الشخصى المباشر للتجارب التى يصفها. فالقارىء لا يتأثر إلا بما يمثل على أنه حادث انطوائى مثير يتعلق بمصير فرد طريف محدد المعالم. ولابد، لكى يترك العمل انطباعا، أن يكون دراما متجانسة، منطوية على ذاتها، تتألف كلها من سلسلة من"الدرامات" الأصغر منها، التى تتحرك كل منها نحو ذروتها الخاصة. وبعبارة أخرى فإن العمل لكى يكون له تأثيره يتطور إلى قمة مرتفعة، من نقطة إلى نقطة، ومن ذروة إلى ذروة. ومن هنا كان ذلك التعبير المشحون،المتعصب، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان طابعاً عنيفاً، والذى يميز نواتج الفن والأدب الحديثين. فكل شىء يستهدف التأثير المباشر، والدهشة والمباغتة. والتجديد يرغب فيه لذاته؛ واللاذع والشاذ هو الهدف لأنه يثير الأعصاب. ولقد كانت هذه الحاجة هى التى أدت إلى ظهور الروايات التى تتسم بعنف الإثارة، وأول الروايات"التاريخية" التى يغشاها جو من الغموض، وتشيع فيها عظمة التاريخ الكاذبة، وكان ذلك كله يعنى هبوط المستوى السائد للذوق، كما كان إيذانا ببداية انحطاط فى المستوى. صحيح أن الثقافة الفنية للقرن التاسع عشر هى فى كثير من النواحى أرفع من ثقافة القرن الثامن عشر، غير أنها تكشف عن ضعف لم يكن معروفاً فى عصر الروكوكو: فهى تفتقر إلى معايير فن البلاط التى كانت مأمونه متوارثة، وإن لم تكن دائماً شديدة المرونة. ولسنا فى حاجة إلى القول أنه كانت توجد نواتج فنية ضعيفة تافهة حتى قبل الحركة الرومانتيكية، ولكن كل شىء لم يكن نتاجاً للهواية البحتة، كان له مستوى معين، ولم تظهر أعمال أدبية مماثلة لما تنطوى عليه الروايات الخفيفة اللاحقة من سيكولوجية رخيصة وانفعالية سوقية. كما لم تظهر فى الفنون التشكيلية أعمال تتسم بأى شىء من تفاهة وجمود الأسلوب القوطى الجديد مثلاً. فهذه الظواهر لم تبد فى الأفق إلا بعد أن انتقلت الزعامة فى الشئون الثقافية من الطبقات العليا إلى الطبقة الوسطى، وإن لم يكن قد

ظهرت دائماً في الطبقات الدنيا ذاتها. ولكن من الجائز، عند الحكم على نقطة تحول كتلك التي نبحثها ها هنا، أن يبدو معيار الذوق أضيق وأكثر عمقاً من أن يكون جديراً بأن يلتزم. "فالذوق السليم" ليس مفهوماً نسبياً من الوجهة التاريخية والاجتماعية فحسب، بل أن له أيضاً دلالة محدودة بوصفه مقولة للتقويم الجمالي. فالدموع التي كانت تذرف في القرن الثامن عشر على الروايات والمسرحيات والمؤلفات الموسيقية ليست مجرد علامة على تغير في الذوق وتحول في القيمة الجمالية مما هو رفيع متحفظ إلى ما هو متطرف مثير، بل أنها تدل في الوقت ذاته على بداية مرحلة جديدة في تطور الذوق الأوروبي كان "جوته" أول انتصار لها. وسوف يصبح القرن التاسع عشر فيما بعد قمتها. فنقطة التحول هذه تدل على انشقاق عن الماضي أشد حدة بكثير من عصر التنوير ذاته، إذ أن هذا الأخير لم يكن يمثل إلا استمراراً واكتمالاً لتطور ظل سائراً في طريقه منذ نهاية العصور الوسطى. والواقع أن معيار الذوق المجرد ينهار إزاء ظاهرة مثل بداية هذه الثقافة الانفعالية الجديدة، التي تؤدى إلى مفهوم جديد كل الجدة للشعر، يعبر عنه ديدرو بقوله "الشعر يعني شيئاً هائلاً وحشياً"[1]. وعلى الرغم من أن هذه الوحشية والجرأة لم تتحقق على الفور، فإنها تقف أمام الشاعر بوصفها مثلاً أعلى فنياً له. وبوصفها مطلباً ضرورياً يحتم على الشعر أن يؤثر في القلب الإنساني ويطغى عليه ويفتنه. والواقع أن "الذوق الرديء" لدى الرومانتيكية المسبقة كان أصلاً لتطور تدين له. إلى حد ما، بأعظم صفات فن القرن التاسع عشر قيمة. فلولاه لكانت صفات الاندفاع عند بلزاك. والتعقد عند ستاندال، والحساسية عند بودلير، أموراً يستحيل تصورها. شأنها شأن شهوانية فاجنر، أو روحانية دستويفسكي. أو الانحلال العصبي عند بروست.

ولقد كان روسو هو الذى أضفى لأول مرة على الاتجاهات الرومانتيكية التي ظهرت عند رتشاردسن دلالة أوروبية وشكلا يمكن أن يسرى على نطاق عالمي شامل. فاللاعقلانية، التي لم تستطع أن تشق طريقها في إنجلترا إلا ببطء. قد نمت على

---

[1] Diderot: "De la poesie dramatique" In "Oeuvres compl."، edited by J. Assézat, 1875 – 7, VII, P. 371

يـد رجـل سويسرى[1] وصفته مدام دى ستايل، عن حق، بأنه ممثل الروح النوردية، أى الألمانـية، فـى الأدب الفرنسى. ولقد كانت أفكار عصر التنوير وعقلانيته وماديته متغلغلة فـى بـلاد أوروبـا الغربـية بقـدر من العمق جعل الاتجاه الانفعالى والروحانى يقـابل بمعارضـة قويـة فـى الـبداية، ووجـد لـه عدوا مريرًا فى شخص مثل فيلدنج، الـذى كـان عـلى أيـة حـال يمـثل نفـس الطـبقة الوسـطى الـتى كـان ينـتمى إلـيها رتشاردسـن. لقـد اتخـذ روسـو من مشكلات عصره موقفاً أقل تحيزاً بكثير من موقف القـادة العقلـيين لعصـر التـنوير فى الغرب. ذلك لأنه ينتمى إلى البورجوازية الصغيرة الـتى لا يوجـد لهـا- نسبياً- تراث، بل إنه كان شخصاً منتزعاً من جذوره الطبقية، لا يشـعر بأنـه مرتـبط حـتى بتقالـيد طبقته. وفضلاً عن ذلك فقد كانت هذه التقاليد، عـلى وجـه العمـوم، أشـد مرونة فى سويسرا، التى ظلت غير متأثرة بحياة البلاط أو الطـبقة الأرسـتقراطية، مـنها فـى فرنسا أو إنجلترا. وهكذا اتخذت النزعة الانفعالية عـند روسـو طـابع الـتمرد الصـريح، عـلى حـين أنهـا لم تكـن موجهـة دائمـاً، عند رتشاردسـن وغـيره مـن ممثـلى الرومانتيكية المسبقة بين الإنجليز، ضد عقلانية عصر التـنوير، فضـلاً عن أن العداء لهذه الحركة العقلانية كان فى كثير من الأحيان كامناً فـيها فحسـب. فلم يكن لشعاره: عودا إلى الطبيعة! سوى دافع واحد آخر الأمر: هو دعـم المقاومة التى توجه إلى تطور أدى إلى التفاوت وعدم المساواة الاجتماعية. فهو قد انقلـب عـلى العقـل لأنـه رأى أن عملـية صـبغ الحياة بصبغة عقلية هى أيضاً عملية تفـرقة اجتماعـية. ولم تكـن دعوة روسو إلى الحالة البدائية إلا شكلاً من أشكال المثل الأعـلى لحـياة البسـاطة والتقشف، وضربا من أحلام الخلاص التى يصادفها المرء فى كـل الـثقافات المسـتهلكة[2]. ومـع ذلـك فإن هذا الشعور "بالسأم من الحضارة"، الذى أحسـت به أجيال متعددة من قبله، أصبح عنده واعياً لأول مرة، وكان روسو أول من وضـع فلسـفة للـتاريخ عـلى أسـاس هـذا السـأم الحضـارى. والواقـع أن أصالة روسو الحقيقـية إنمـا تكمـن فـى قضـيته- الـتى كانت لها نتائج تبدو شنيعة تماماً فى نظر

---

[1] ولد جان جاك روسو فى جنيف بسويسرا وعاش فيها فترة من حياته. (المترجم)

[2] Cf. Ieving Babbitt: Rousseau and Romanticism, 1919, PP. 75 ff.

النزعة الإنسانية لعصر التنوير- القائلة إن الإنسان المتحضر منحل. وأن تاريخ المدنية بأسره خيانة للرسالة الأصلية للبشر، وبالتالى أن أساس مذهب عصر التنوير، وهو الإيمان بالتقدم، قد اتضح عند اختباره عن كثب أنه مجرد وهم. ولم يكن من الممكن أن تحدث إعادة تقويم المعايير هذه إلا مقترنة بتغير جذرى فى كل الفلسفة الاجتماعية للعصر. ولا يمكن تفسيرها على أساس أن الطبقات التى كان يمثلها روسو لم تعد ترى أن من الممكن محاربة الطابع المصطنع الكاذب لحياة البلاط بأسلحة عصر التنوير، وإنما كانت تبحث عن أسلحة لا تستمد من الترسانة العقلية لأعدائها. فحين وجه روسو نقده إلى ثقافة عصر الروكوكو والتنوير، وكشف نزعتها الشكلية الآلية التى تفتقر فى كثير من الأحيان إلى الروح، ووضع فى مقابلها فكرة التلقائى والعضوى، لم يكن يعبر فقط عن وعيه بالأزمة الحضارية التى كانت تمر بها أوروبا منذ أن فصمت وحدت الكنيسة فى العصور الوسطى، بل كان يعبر أيضًا عن المفهوم الحديث للحضارة بوجه عام، بما فيه من تضاد كامن بين الروح والشكل، وبين التلقائية والتراث، وبين الطبيعة والتاريخ. ولقد كان كشف هذا التوتر هو العمل التاريخى العظيم الذى أنجزه روسو. غير أن الخطر فى تعاليمه يكمن فى أنه، بدفاعه المتحيز عن الحياة ضد التاريخ، وهروبه إلى الحالة الطبيعية، الذى لم يكن سوى قفزة إلى المجهول، قد مهد الطريق "لفلسفات الحياة" الغامضة المعتمة التى ذهبت، من فرط يأسها من العجز الظاهر للتفكير العقلى، إلى أن العقل ينبغى عليه أن ينتحر.

ولقد كانت أفكار روسو شائعة فى الجو الفكرى لعصره، وكل ما فعله هو أنه عبر عما كان يعرفه كثير من معاصريه، وأعنى به أنهم كانوا يواجهون اختيارا. وكان عليهم أن يقرروا إن كانوا يريدون الانحياز إلى جانب نزعة فولتير. بما فيها من معقولية واحترام ذاتى، أو يريدون التخلى عن كل تراث تاريخى والبدء من جديد تماما. والواقع أنه لا توجد طوال تاريخ الحضارة الأوروبية علاقة شخصية ذات دلالة رمزية أعمق من تلك التى كانت قائمة بين فولتير وروسو. فهاتان الشخصيتان المتعاصرتان، وإن لم تكونا تنتميان إلى نفس الجيل بالضبط، واللتان كانت تجمع بينهما أواصر مادية وشخصية لا حصر لها، وكان لهما أصدقاء وأنصار

مشتركون، وأسهمت كل منهما فى مشروع ثقافى محدد المعالم بدقة، هو "الموسوعة"، وكان ينظر إليهما معا على أنهما أقوى المؤثرات التى مهدت للثورة الفرنسية - هاتان الشخصيتان كانتا تقفان على الجانبين المتقابلين من الجسر الفاصل بين أوروبا الحديثة الفردية الفوضوية، وبين عالم لم تكن فيه روابط الثقافة الشكلية القديمة قد انحلت تمامًا. فنزعة روسو الطبيعية تنطوى على إنكار لكل ما كان فولتير يرى فيه لب المدنية، ولاسيما عيوب النزعة الذاتية التى لم يكن يجوز فى رأيه قبولها إلا بقدر ما يكون من الممكن التوفيق بينها وبين قواعد اللياقة والاحترام الذاتى. فقبل روسو لم يكن الكاتب يتحدث عن ذاته إلا بطريق غير مباشر - فيما عدا أنواعًا معينة من الشعر الغنائى - أما بعده فلا يكاد يكون لحديث الكتاب موضوع سوى هذا، وأصبح حديثهم عند أنفسهم متحررا منطلقا إلى أقصى الحدود. ومنذ ذلك الحين ظهرت لأول مرة فكرة أدب التجربة والاعتراف، التى أصبحت تحتل المكانة العليا فى ذهن جوته حين أعلن أن جميع أعماله لم تكن إلا "شذرات من اعتراف ضخم". فجنون الملاحظة الذاتية والإعجاب الذاتى فى الأدب، والقول بأن العمل يكون أصدق وأكثر إقناعًا كلما كشف الكاتب فيه عن نفسه بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر، إنما هو جزء من الميراث العقلى الذى خلفه روسو. وفى خلال الأعوام المائة أو المائة والخمسين التى تلت ذلك، كان كل شىء ذو أهمية فى الأدب الأوروبى بهذه الصبغة الذاتية. فقد كان لشخصية سان برو Saint- Preux عند روسو خلفاء لا يقتصرون على فيرتر، ورينيه René ، وأوبرمان Obermann وأدولف Adolphe وجاكوبو أورتيز Jacopo Ortis ، بل أن أبطال الروايات المتأخرة، من "لوسيان دى روبامبريه" عند بلزاك، و"جوليان سوريل" عند ستندال، و"فردريك مورو" و"ايما بوفارى" عند فلوبير، إلى "بيير" عند تولستوى، و"مارسل" عند بروست. و"هانز كاستورب" عند توماس مان - كل هؤلاء قد استمدوا من هذه الشخصية الأدبية الأولى عند روسو. فهم جميعًا يعانون من التباين بين الحلم والواقع، وهم ضحايا الصراع بين أوهامهم وبين الحياة العملية العادية الرتيبة للطبقة الوسطى. ولقد كان أول وأكمل تعبير عن هذه النغمة هو فيرتر - ولابد للمرء أن يستعيد فى ذهنه تأثير هذه التجربة الجديدة، لكى يفهم ما أحدثه هذا العمل فى

الجمهور المعاصر لـه من انطباع لا نظير لـه — غير أن هذا التضاد كان موجودا من قبل، بصورة كاملة، في "هيلويز الجديدة Nouvelle Heloise". فهنا أيضًا لم يعد البطل يواجه خصوماً أفراداً، بل أصبح يواجه ضرورة. ولكنه لم يكن قد أصبح بعد ينظر إلى هذه الضرورة على أنها خلت تماماً من الروح، وعدمت كل غرض معقول، كما سيفعل بطل ذلك النوع المتأخر من الروايات، روايات خيبة الأمل وانكشاف الخداع. كذلك فإنه لم يرتفع بهذه الضرورة إلى مستوى أعلى من ذاته، كما كان يفعل البطل التراجيدى إزاء المصير الذى يقضي عليه. ولكن لولا موقف روسو المتشائم من التاريخ، ورأيه القائل بتدهور العصر الحاضر، لما أمكن ظهور نمط رواية كشف الخداع فى القرن التاسع عشر، أو مفهوم التراجيديا كما كان يقول به شيلر وكلايست وهيبل Hebbel .

والحق أن تأثير روسو بلغ من العمق واتساع المدى حداً لم يكن له من قبل نظير. فهو واحد من تلك الأذهان التى تغير تفكير الملايين خلال جيل واحد. بل تغير تفكير الكثيرين ممن لا يعرفونها حتى بالاسم– وهو فى ذلك أشبه بماركس وفرويد فى عصرنا القريب. وعلى أى حال فعند حلول نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن هناك من المفكرين سوى عدد قليل جداً لم يتأثر بآراء روسو. ومثل هذا التأثير لا يكون ممكناً إلا حين يكون الكاتب ممثلاً لعصره ومتحدثاً بلسانه بأعمق معانى الكلمة. فلأول مرة وجدت الطبقات الواسعة للمجتمع، وهى البورجوازية الصغيرة وجماهير الفقراء اللاامتمايزة، والمضطهدون والمنبوذون– وجدت هذه الطبقات فى شخص روسو، من يعبر عنها تعبيراً أدبياً. صحيح أن"فلاسفة" عصر التنوير من الفرنسيين كانوا يقفون فى كثير من الأحيان فى صف عامة الناس، ولكنهم اقتصروا على القيام بدور الوسطاء والراعين لهم. أما روسو فكان أول من تكلم بوصفه هو ذاته واحداً من عامة الناس، وأول من تكلم بلسانه هو حين تكلم بلسان الشعب. وأول من حض الآخرين على الثورة، لأنه هو ذاته كان ثائراً. فالسابقون عليه كانوا مصلحين. وراغبين فى تحسين أحوال العالم، ومحبين للخير وللإنسانية– أما هو فكان الثائر الحقيقى الأول. فقد كان هؤلاء المفكرون السابقون عليه يكرهون"الاستبداد" ويحملون على الكنيسة والديانة الوضيعة، وكانوا أنصاراً متحمسين لإنجلترا وللحرية، ولكنهم

ظلوا يحيون حياة الطبقة العليا ويشعرون بأنهم ينتمون إليها، على الرغم من ميولهم الديمقراطية. أما روسو فلم يكتف بالوقوف فى جانب أفقر الطبقات وأدناها مرتبة، أو بالكفاح من أجل المساواة المطلقة، بل أنه ظل طيلة حياته نفس البرجوازى الصغير الذى كانه عند مولده، ونفس الإنسان الذى حكمت عليه ظروف حياته بأن يكون منبوذاً من كل طبقة اجتماعية. ففى شبابه عرف البؤس الحقيقى كما لم يعرفه أى واحد من السادة"الفلاسفة" من خلال تجاربهم الشخصية، بل لقد ظل فيما بعد يحيا حياة إنسان من المستويات الدنيا للطبقة الوسطى، بل عاش وقتاً ما حياة فلاح. وقبله كان الكتاب يعدون منتمين إلى المستويات العليا للمجتمع، مهما كان انحطاط أصلهم، وكانوا يحاولون إخفاء انحدارهم من أصل شعبى بدلاً من الجهر به، مهما كان تعاطفهم مع عامة الشعب. أما روسو فكان ينتهز كل فرصة ممكنة ليؤكد أنه لا يشترك مع الطبقات العليا فى أى شىء على الإطلاق. أما كون موقفه هذا مجرد "كبرياء شعبية"، أو مجرد شعور بالحسد والكراهية، فتلك مسألة ينبغى أن تترك دون أن يبت فيها، لأن المسألة الحاسمة هى أن الفوارق بين روسو وبين خصومه ليست متعلقة بالرأى فحسب، وإنما هى عداوات طبقية حيوية. ولقد قال فولتير عن روسو إنه كان يريد أن يجعل البشرية المتحضرة تعود إلى الزحف على أربع، ولابد أن هذا كان رأى الطبقة العليا المثقفة المحافظة بأسرها فيه. فلم يكن روسو فى نظرهم أحمق ودجالاً فحسب، بل كان أيضًا مغامرًا ومجرمًا خطرًا. ولكن فولتير، بوصفه سيدا بورجوازيًا ثريًا، لم يكن يحتج فقط على انفعالية روسو العامية، وحماسته السوقية، وافتقاره إلى الفهم التاريخى، بل إنه كان أيضًا، من حيث هو مواطن وباحث هادىء، نقدى، واقعى التفكير يقاوم هوة اللامعقول التى حفرها روسو، والتى كانت تهدد بابتلاع بناء عصر التنوير بأكمله. والواقع أن المصير الذى لقيه عصر التنوير فى ألمانيا يدل على مدى عظم هذا الخطر بالفعل. ويبين لنا إلى أى حد كان لمخاوف فولتير ما يبررها. على أن من الجائز، فى حالة فرنسا، أن فولتير لم يقدر نتائج تأثيره حق قدرها، إذ أنه لم يعد من الممكن فيها هدم إنجازات العقلانية والمادية.

والحق أن من الصعب تحديد الفئة التى ينتمى إليها روسو من الوجهة الاجتماعية. على الرغم من ميوله الديمقراطية الخالصة. فقد أصبحت العلاقات الاجتماعية من التعقد بحيث لا يكون الموقف الذاتى للكاتب فى كل الأحوال معيارًا كافيًا حين يكون الأمر متعلقًا ببحث دوره فى العملية الاجتماعية. فقد اتضح، فى بعض النواحى، أن عقلانية فولتير كانت أكثر تقدمية وأعظم فائدة من لا عقلانية روسو. صحيح أن هذا الأخير اتخذ موقفًا أشد تطرفًا من "الموسوعيين" ، وكان يمثل دوائر أوسع من المجتمع، ومع ذلك فإنه أقل منهم تقدمية فى آرائه الدينية والأخلاقية[1]. فكما أن نزعته العاطفية المتطرفة تحمل طابع الطبقة الوسطى والطابع الشعبى بعمق، وإن كانت نزعته اللاعقلية رجعية، فكذلك كانت فلسفته الأخلاقية تنطوى بدورها على تناقض باطن : فهى حافلة، من جهة، بسمات شعبية. ولكنها تنطوى من جهة أخرى على بذور نزعة أرستقراطية جديدة. فمفهوم "جمال الروح" يفترض مقدمًا انحلالاً تامًا لفكرة "الجمال الخير" Kalokagathia[2]، ويعنى اصطباغ كل القيم البشرية بصبغة روحية كاملة، ولكنه ينطوى أيضًا على تطبيق للمعيار الجمالى على الأخلاق، ويرتبط بالرأى القائل أن القيم الأخلاقية هبة من الطبيعة. فهو يعنى الاعتراف بنبل للروح يكون لكل شخص بطبيعته الحق فيه ولكن تحل فيه محل حقوق المولد اللاعقلية، صفة لا تقل عنها فى اللاعقلية، هى العبقرية الأخلاقية. فطريق "الجمال الروحى" عند روسو يقود من جهة إلى شخصيات مثل موشكين عند دستويفسكى، الذى كان قديسًا فى ثوب أبله مصروع، ويقود من جهة أخرى إلى المثل الأعلى للكمال الأخلاقى الفردى الذى لا يعرف مسئولية اجتماعية، ولا يسعى إلى أن يكون نافعًا من الوجهة الاجتماعية. وهكذا فإن جوته، الذى كان يعلو بروحه إلى مستوى جبال الألب، والذى لم يكن يفكر فى شىء سوى كماله الروحى الخاص. كان تلميذًا لروسو. مثلما كان جوته المفكر الحر الشاب الذى كتب "فيرتر".

---

(1) **Cf. Jean Luc : Diderot, 1938, PP. 34 – 5 .**

(2) الجمال الخير . بالطبع. فضيلة الروح وتناسق الجسد فى آن واحد . (المترجم)

ولعل أوضح تعبير عن تغير الأسلوب الذى طرأ على الأدب نتيجة لأعمال الإنجليز المنتمين إلى الرومانتيكية المسبقة ولأعمال روسو، وحلول قوالب أكثر ذاتية وأقل تقيدًا بالقواعد محل القوالب الموضوعية المعيارية - لعل أوضح تعبير عن ذلك يتمثل فى الموسيقى، التى أصبحت الآن لأول مرة فنًا رئيسيًا يمثل عصره تاريخيًا. فقد اتخذ التحول فى الموسيقى طابعًا فيه من المباغتة والعنف ما لم يكن فى أى فن آخر، كما أنه بلغ من القوة حدًا تحدث معه الجمهور المعاصر ذاته عن حدوث "كارثة هائلة" فى الموسيقى[1]. فالصراع العنيف بين يوهان سباستيان باخ وبين خلفائه المباشرين، والطريقة التى لا تنطوى على احترام، والتى كان الجيل الجديد يسخر بها من قالب "الفوجه" الذى عفى عليه الزمان، ليست مجرد تعبير عن التحول من الأسلوب التقليدى الرفيع فى عصر الباروك المتأخر إلى الأسلوب الباطن البسيط لموسيقى الرومانتيكية المسبقة، بل هى أيضًا تعبير عن الانتقال من الأسلوب التتابعى، الذى ظل منتميًا فى صميمه إلى روح العصور الوسطى، مع أن بقية الفنون كانت قد تجاوزته منذ عهد النهضة، إلى قالب مركز، متجانس انفعاليًا، متطور دراميًا. وكان يبدو عندئذ أن كل موسيقى عصر باخ، لا موسيقى باخ وحده، ذات طابع محافظ، لو قورنت ببقية الفنون. وكان خلفاء باخ المباشرون على حق حين وصفوا أسلوبه بأنه "اسكلائى" (مدرسى)، إذ أنه مهما كان عمق الإحساس بهذا الأسلوب، ومهما كانت الإثارة التى يبعثها عمقه الانفعالى فى نفس السامع، فلم يكن هناك مفر من أن يبدو القالب الجامد الدقيق، والكنترابنط Counterpoint العلمى المدروس، وطريقة التعبير التقليدى اللاشخصية بأسرها فى مؤلفات باخ، شيئًا عفى عليه الزمان فى نظر ممثلى الاتجاه الذاتى الجديد، وذلك إذا اتخذ هؤلاء الأخيرون من مفهوم البساطة والتعبير الباطن المباشر عندهم معيارًا. فأهم الأمور فى نظرهم، كما هى فى نظر ممثلى الحركة الرومانتيكية فى الأدب، هو التعبير عن تدفق الانفعالات بوصفه عملية موحدة تشتد بالتدريج حتى تصل إلى الذروة، ويتمثل فيها، إذا أمكن، صراع ثم تهدئة لهذا الصراع، فى مقابل الإحساس المستمر الذى ينتشر بطريقة

---

(1) J.S. Petri : Anleitung zur Praktischen Musik, 1782, P. 104 .

وقد اقتبس هذا النص فى كتاب

Jans Joackim Moser : Gesch. D. deutschen Musik, II/I, 1922, P. 309 .

متساوية طوال الحركة الموسيقية بأسرها[1]. والواقع أن إحساساتهم لم تكن أعمق ولا أشد من إحساسات السابقين عليهم، وكل ما فى الأمر أنهم كانوا يأخذونها بمزيد من الجد، وكانوا يريدونها أن تبدو أهم، ولهذا السبب صبغوها بصبغة درامية. وكان هذا الاتجاه إلى إضفاء الصبغة الدرامية هو الفارق الحقيقى بين القوالب الجديدة المنطوية على ذاتها، كالأغنية الفنية Lied والسوناتا، وبين القوالب المتتابعة القديمة، كالفوجة ، والباساكاليا Passacaglia و"الشاكون chaconne"، والقوالب الأخرى المبنية على المحاكاة والتنوع[2]. فالانطباع الذى كانت تتركه الموسيقى القديمة كان متحفظًا معتدلاً، وذلك على الأقل نتيجة لتجانس معالجتها للمضمون الانفعالى، على حين أن الانطباع الذى تتركه الموسيقى الأحدث عهدا، بما فيها من ارتفاع وانخفاض مستمر، ومن توتر وحل للتوتر، ومن عرض وتطوير. كان فى أساسه مثيرًا مقلقًا. والتعليل الرئيسى للطريقة "الدرامية" فى التعبير. التى تهدف إلى بلوغ ذروات حادة، هو أن الموسيقى وجد نفسه إزاء جمهور كان من الضرورى إثارة انتباهه والاستحواذ عليه بوسائل أكثر فعالية من تلك التى كان يستجيب لها الجمهور الأقدم عهدًا. وكان مجرد خوفه من أن يفقد صلته بجمهوره هو الذى أدى به إلى تحويل التأليف الموسيقى إلى سلسلة من الإثارات الانفعالية المتجددة دوامًا، والسير به من ذروة تعبيرية إلى أخرى.

ولقد كان كل نوع من الموسيقى، حتى القرن الثامن عشر. يكتب لمناسبة محددة: إذ كان يكتب بناء على تكليف من أمير، أو من الكنيسة أو من مجلس المدينة، وكانت وظيفته هى إمتاع مجتمع البلاط، أو إضافة مزيد من العمق إلى العقيدة الشعبية، أو زيادة روعة الاحتفالات العامة. وكان الموسيقيون موسيقيى بلاط أو كنيسة أو مدينة، وكان نشاطهم الفنى مقتصرًا على أداء الواجبات المتعلقة بوظيفتهم — وأغلب الظن أنهم لم يكونوا يفكرون إلا نادرًا فى التأليف على

---

[1] انظر . فى موضوع تجانس اللحن والروح العامة فى الحركة الموسيقية، كتاب :
Hugo Riemann : Handb. d. Musikgesch., II/3, PP. 132- 3 .

[2] انظر . فى موضوع التقابل بين "النمط التتابعى" و"النمط الغنائى" البحث الآتى :
Wilhelm Fischer : "Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils" In "Beihefte der Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich، III، ١٩١٥ ، PP. 29 ff.

وفى موضوع التقابل بين قالب الفوجة وقالب السوناتا :
August Halm : Von Zwei Welten der Musik, 1920.

مسئوليتهم الخاصة، دون تكليف. ولم تكن لدى الطبقة الوسطى أية فرصة للاستماع إلى الموسيقى إلا فى الصلوات التى تؤدى فى الكنيسة، وفى الأعياد العامة وحفلات الرقص، ولم يكن فى استطاعتهم حضور حفل تؤديه الفرق الموسيقية التى تعمل فى خدمة طبقة النبلاء والبلاط إلا على سبيل الاستثناء. ولكن الناس بدأوا يشعرون، فى أواسط القرن، بأن هذه نقطة ضعف، وبدأت تؤسس فى المدن جمعيات لإقامة حفلات موسيقية[1]. وهكذا فإن "الجمعية الموسيقية collegia musica" التى كانت خاصة فى البداية، مهدت الطريق للحفلات الموسيقية العامة، وتطورت معها حياة موسيقية كانت الطبقة الوسطى تستطيع أن تصفها بأنها حياة خاصة بها. فكانت جمعيات الموسيقى تستأجر قاعات كبيرة، وكان الموسيقيون يعزفون بأجر لجماهير تتزايد دواما[2]. وأدى ذلك إلى تكوين سوق حرة للمنتجات الموسيقية، تناظر سوق الأدب بما فيها من صحف ومجلات دورية وناشرين. ولكن على حين أن الأدب، شأنه شأن التصوير، كان قد استقل من قبل، بدرجات متفاوتة، عن الاستخدام العملى لنواتجه، فإن الموسيقى ظلت مرتبطة بوظائفها المحددة حتى القرن الثامن عشر. فلم تكن توجد قبل ذلك الوقت أية موسيقى يمكن أن توصف بأنها غير مفيدة، أما موسيقى الحفلات الخالصة، التى لم يكن لها من هدف سوى التعبير عن الانفعالات، فلم تظهر إلا من القرن الثامن عشر فصاعدًا. وكان الجمهور الذى يحضر الحفلات العامة مختلفًا فى نواح أساسية متعددة عن ذلك الذى كانت تقدم أمامه حفلات البلاط الموسيقية: إذ كان أولاً أقل تمرسًا بنقد الموسيقى المكتوبة لذاتها لا لغرض دينى، وكان جمهورًا يدفع أجرًا عن موسيقاه فى كل حفلة، ومن ثم كان من الواجب إرضاؤه وكسب وده مرارًا وتكرارًا، وكان يجتمع لا لغرض سوى الاستمتاع بالموسيقى من حيث هى موسيقى، أى دون أن ترتبط بأى غرض آخر، كما كانت الحال من قبل فى الكنيسة، وفى الرقص، وفى الأعياد العامة، أو حتى فى الإطار الاجتماعى لحفلات البلاط. وأدت هذه السمات الخاصة لجمهور الحفلات الموسيقية الجديد إلى ظهور ذلك الصراع من أجل النجاح، الذى كان السلاح الرئيسى فيه هو تركيز المؤثرات وافتعالها وتكديسها، والذى تحكم فى الأسلوب المميز لموسيقى القرن

---

(1) H.J. Moser, op. cit., PP. 314 – 15.

(2) L. Balet – E. Gerhard, Op. cit., P. 403.

التاسع عشر – أعنى ذلك الأسلوب المشحون الذى يكافح دائمًا من أجل تعميق القدرة التعبيرية للقطعة الموسيقية.

وهكذا أصبحت الطبقة الوسطى هى المستهلك الرئيسى للموسيقى، كما أصبحت الموسيقى هى الفن المفضل لدى الطبقة الوسطى، وهى نوع الفن الذى تستطيع هذه الطبقة أن تعبر فيه عن حياتها الانفعالية بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر، وبمقاومة أقل، مما تستطيع فى أى فن آخر. ولما كانت الموسيقى قد أصبحت تكتب الآن، لا لغرض محدد، بل للتعبير عن المشاعر، فإن المؤلف الموسيقى بدأ يشعر بكراهية لكل موسيقى مكتوبة لمناسبات محددة وتلبية لطلبات أو تكليفات، بل أنه بدأ يزدرى التأليف الموسيقى من حيث هو وظيفة رسمية أصلاً. وهكذا نجد فيليب امانويل باخ يعد المقطوعات التى ألفها لنفسه فقط أفضل مقطوعاته. وكان ذلك إيذانًا بصراع للضمير وأزمة فى مجال لم يكن أحد يشك فى وجود تعارض من أى نوع فيه من قبل. وكان أشهر وأصرخ أمثلة الصراع الذى أدت إليه النزعة الذاتية الجديدة هو تباعد موتسارت عن السيد الذى يعمل عنده، وهو رئيس أساقفة سالزبورج. وليس أدل على التعارض الذى ظهر الآن بين الموسيقى الذى يشغل وظيفة رسمية وبين الفنان الخلاق من تميز العازف البارع عن المؤلف الموسيقى، والعازف العادى فى الأوركسترا من قائد الأوركسترا. وقد سار هذا التطور بسرعة غريبة، ومما يدعو إلى الدهشة أن نجد موسيقيًا مثل هايدن يفتقر إلى القدرة على التمكن التام من عزف أية آلة موسيقية، وهى ظاهرة مميزة للمؤلف الموسيقى الحديث[1].

غير أن ظهور جمهور الحفلات الموسيقية الذى ينتمى إلى الطبقة الوسطى لم يؤد إلى تغيير طبيعة التأثير الفنى والمركز الاجتماعى للفنان فحسب، بل أنه جعل للتأليف الموسيقى اتجاهًا جديدًا، وأضفى دلالة جديدة على العمل الفردى فى إطار الإنتاج الكامل للمؤلف الموسيقى. فالفارق الأساسى بين التأليف لسيد من النبلاء أو لراع شخصى بوجه عام، والعمل لجمهور الحفلات الموسيقية الذى لا يعرفه الفنان شخصيًا. هو أن العمل الذى يؤلف بالتكليف يكون المقصود منه عادة أن يعزف مرة واحدة. على حين أن القطعة المخصصة لحفلة موسيقية عامة تؤلف لكى تتكرر أى

---

(1) H. J. Moser, op. cit., P. 312 .

عدد ممكن من المرات. وهذا يفسر مراعاة المؤلف لمزيد من الحرص فى تأليفه لأمثال هذه القطع، وفى طريقة تقديمه لها. فحين أصبح من الممكن خلق أعمال لن يكون مآلها إلى النسيان السريع كالأعمال التى تؤلف بالتكليف، أخذ المؤلف على عاتقه أن يخلق أعمالا "خالدة". وهكذا نجد هايدن، فى عهده المبكر، يؤلف بطريقة أكثر حذرًا وأبطأ بكثير من السابقين عليه. ومع ذلك فقد كتب ما يزيد عن مائة سيمفونية. أما موتسارت فكتب نصف هذا العدد، بينما لم يكتب بيتهوفن إلا تسعًا. وقد حدث التحول النهائى من التأليف الموضوعى الذى يتم بناء على تكليف، إلى التأليف الذى يتخذ صبغة الاعتراف الشخصى، فى وقت ما بين موتسارت وبيتهوفن، أو بعبارة أدق، عند بداية نضج بيتهوفن، أى بعد سيمفونية البطولة (ايرويكا) مباشرة، وبالتالى فى وقت كان فيه تنظيم الحفلات الموسيقية العامة قد اكتمل نموه، وكانت فيه حرفة الموسيقى، التى توطدت دعائمها لأول مرة نظرًا إلى قيام الحاجة إلى عزف المؤلفات مرات متكررة، تكون المصدر الرئيسى لدخل المؤلف الموسيقى. ففى حالة بيتهوفن، أصبح كل عمل جديد، أيًا كان حجمه، تعبيرًا عن فكرة جديدة، بل أصبح تعبيرا عن مرحلة جديدة فى تطور الفنان. ومن الممكن بطبيعة الحال أن نلاحظ تطورًا كهذا عند موتسارت، غير أن الشرط الضرورى، فى حالته، لظهور سيمفونية جديدة لم يكن فى كل الأحوال مرحلة جديدة فى تطوره الفنى. بل إنه كان يكتب سيمفونية جديدة عندما كان يجد وجها لاستخدامها، أو عندما كان يخطر بذهنه شىء جديد، ولكن ليس من الضرورى أن تكون هذه الجدة، بأية حال، مختلفة من حيث الأسلوب عن أفكاره السيمفونية السابقة. وعلى حين أن الفن والصنعة لم يكونا منفصلين تمامًا عنده، فقد اكتمل انفصالهما عند بيتهوفن، الذى استطاع أن يحقق فى الموسيقى فكرة العمل الفنى الفريد غير المتكرر، الفردى تمامًا، على نحو أكثر نقاء مما تحققت عليه فى التصوير، على الرغم من أن هذا الأخير قد استقل عن الأعمال الحرية قبل ذلك العهد بقرون عدة. كذلك تم تحرر الأغراض الفنية من المهام العملية تحررًا كاملاً فى الأدب بدوره خلال عصر بيتهوفن. وأصبح أمرًا مسلمًا به إلى حد أن جوته كان فى استطاعته أن يؤكد، بشىء من مباهاة الصانع الحرفى العملى، أن شعره كله كان عرضيًا فى أصله. أما بيتهوفن، الذى ظل تلميذا مباشرًا لهايدن، خادم الأمراء، فإنه ما كان ليجد فى هذه الحقيقة ما يدعو إلى كل هذه المباهاة.

الفصل الثالث

أصول الدراما المنزلية

كانت رواية العادات الاجتماعية والحياة العائلية، التى أنتجتها الطبقة الوسطى، تجديدا كاملاً بالقياس إلى مختلف ضروب الرواية البطولية والرعوية وروايات المشردين الصعاليك، التى كانت تسود ميدان التأليف الروائى الخفيف بأسره حتى أواسط القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإنها لم تكن تتعمد معارضة الأدب القديم بطريقة منهجية كما كانت تفعل دراما الطبقة الوسطى، التى ظهرت بوصفها نقيضًا واعيًا للتراجيديا الكلاسيكية، وأصبحت هى المتحدثة بلسان البورجوازية الثورية. فمجرد وجود دراما الطبقة الوسطى، التى ظهرت بوصفها نقيضًا واعيًا للتراجيديا الكلاسيكية، وأصبحت هي المتحدثة بلسان البورجوازية الثورية. فمجرد وجود دراما رفيعة كان أنصارها جميعًا من أفراد الطبقة الوسطى، كان فى ذاته تعبيرًا عن مطلب هذه الطبقة فى أن تؤخذ مأخذ الجد كما كانت تؤخذ طبقة النبلاء التى انبثق منها أبطال التراجيديا. ولقد كانت دراما الطبقة الوسطى تعنى منذ البداية صبغ الفضائل البطولية والأرستقراطية بصبغة نسبية، والإقلال من أهميتها. وكانت فى ذاتها دعاية للأخلاق البورجوازية ومطلب الطبقة الوسطى فى المساواة فى الحقوق. ولقد تحكم هذا الأصل المرتبط بالوعى الطبقى البورجوازى فى تاريخها بأسره. صحيح أنها لم تكن أول شكل للدراما يرجع أصله إلى صراع اجتماعى، ولم تكن الشكل الوحيد لهذا النوع من الدراما، ولكنها كانت أول مثل لدراما اتخذت من هذا الصراع موضوعها الأساسى، وكرست نفسها صراحة لخدمة صراع طبقى. ومن المعروف أن المسرح كان دائمًا ينشر أيديولوجية الطبقات التى تموله، ولكن الاختلافات الطبقية لم تكن فى أى وقت سابق تؤلف مضمونه ومحتواه إلا بطريقة ضمنية، لا بطريقة علنية صريحة. فلم تسمع من قبل أبدًا أحاديث كالحديث الآتى: "أيها الأرستقراطيون الأثينيون، إن قواعد أخلاق العشائر عندكم لا تتمشى مع

مبادىء دولتنا الديمقراطية : فأبطالكم ليسوا قتلة لإخوتهم وأمهاتهم فحسب، بل إنهم أيضًا متهمون بالخيانة العظمى". أو : "أيها البارونات الإنجليز، إن عاداتكم المستهترة تهدد أمن مدننا المكافحة، والمطالبون بالعرش والمتمردون من بينكم ليسوا أكثر من مجرمين أدعياء." أو "أيها المرابون وأصحاب الحوانيت والمحامون من أهل باريس. اعلموا أننا، نبلاء فرنسا، لو سقطنا، فسوف يسقط معنا عالم كامل أرفع من أن يستطيع التفاهم معكم". بل لقد أصبح الحديث الآن يدور بصراحة تامة حول أمور مثل : "نحن الطبقة الوسطى المحترمة، لن نعيش ولا يمكن أن نعيش فى عالم تسيطر عليه طفيلياتكم، وحتى لو كان لزامًا علينا أن نفنى، فإن أبناءنا سوف ينتصرون فى الغد ويعيشون".

ونظرًا إلى أن الدراما الجديدة قد اتخذت طابع الصراع والكفاح من أجل برنامج معين، فقد كانت مشحونة منذ البداية بمشكلات لم تعرفها الأنواع القديمة من الدراما. فعلى الرغم من أن هذه الأنواع بدورها كانت "متحيزة"، فإنها لم تؤد إلى مسرحيات لها قضية تسعى إلى نشرها. والواقع أن من الصفات المميزة للقالب الدرامى أن طبيعته الديالكتيكية تجعل منه أداة طيعة للخلافات والمنازعات، ولكن "موضوعيته" تحول بين الدرامى ذاته وبين الانحياز علنا إلى أحد الجوانب. ولقد ثار نزاع حول مشروعية القيام بالدعاية فى هذا النوع من الفن أكثر مما ثار فى أى نوع آخر. ومع ذلك فإن المشكلة أثيرت لأول مرة بعد أن عمل عصر التنوير على تحويل خشبة المسرح إلى منبر علمانى ومنصة للخطابة، وتخلى تماما، من الوجهة العملية. عن فكرة "تنزه" الفن كما كان يدعو إليها "كانت". ولم يكن من الممكن أن يلتزم التزامًا كاملاً بمثل هذا الفن المتحيز تمامًا إلا عصر كهذا، يؤمن إيمانًا راسخًا بأن طبيعة الإنسان قابلة للتوجيه وللإصلاح، أما أى عصر آخر فقد كان خليقًا بأن يشك فى فعالية مثل هذه الطريقة الفجة فى بث التعاليم الأخلاقية. على أن الفارق الحقيقى بين الدراما البورجوازية والدراما السابقة عليها، لا ينحصر بالضبط فى أن الهدف السياسى والاجتماعى الذى كان من قبل كامنًا أصبح يعبر عنه الآن بطريقة صريحة مباشرة. بل فى أن الصراع الدرامى لم يعد يدور بين أفراد. وإنما بين البطل ونظم معينة. وأصبح البطل الآن يكافح ضد قوى غير شخصية. وعليه أن يصوغ

وجهـة نظـره بوصـفها فكـرة مجـردة، وتـنديدًا بالـنظام الاجتماعى القائم. وأصبحت الخطـب والاتهامـات الطويلـة تـبدأ الآن عـادة بكـلمة "أيها! !" فى صيغة الجمع لا المفـرد. وهكذا وقف "ليلو Lillo" يخطب قائلاً : "ماذا تكون قوانينكم التى تفخرون بهـا سـوى حكمـة الأحمـق، وشـجاعة الجبان، وأداة لشروركم وغطاء يسترها؟ إنكم تعاقـبون بهـا فـى الآخـرين مـا ترتكبونه بأنفسكم، أو ما كان لابد لكم أن ترتكبوه لو كنـتم فـى ظروفهم. ولو أن القاضى الذى يدين فقيرًا لأنه لص، قد عرف الفقر، لصار لصـا بدوره"[1]. أمثال هذه الخطب لم تسمع من قبل أبدًا فى أية مسرحية جادة. بل أن مرسـييه Mercier ليذهب أبعد من ذلك، إذ يقول على لسان إحدى شخصياته: "إنـنى فقـير لأن هـناك من الأغنياء عددًا أكبر مما ينبغى". ويكاد هذا يكون هو ذاته صـوت جيرهارت هاوبتمان، وقد دوى منذ ذلك الوقت البعيد. ولكن، على الرغم من هذه النغمة، فإن دراما الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر لم تكن أقرب إلى معايير المسـرح الشـعبى مـن درامـا الطـبقة العاملـة (الـبروليتاريا) فـى القـرن التاسـع عشر. فكلـتاهما كانـت نتـيجة لـتطور فقد فيه كل اتصال بالناس العاديين منذ وقت بعيد، وكلتاهما كانت مبنية على تقاليد مسرحية يرجع أصلها إلى العصر الكلاسيكى.

ففـى فرنسـا، كان مسرح البلاط قد تمكن من إبعاد المسرح الشعبى تمامًا عن مـيدان الأدب، مـع إن هـذا الأخـير اسـتطاع أن ينـتج روائـع مـثل "السـيد بـاتلان Maître Pathelin "، وحلـت التراجـيديا الفخمـة والكومـيديا المـتأنقة المصـطبغة بالصـبغة العقلـية محـل المسرحية التاريخية التى تحكى قصصًا عن الكتاب المقدس، ومحـل المسـرحية الهزلـية (الفـارس farce). ولسـنا نعـلم بالضبط ما الذى تبقى من تـراث العصور الوسطى القديم فى المسرح الشعبى الذى كان يقام بالأقاليم خلال عصر الدرامـا الكلاسـيكية، ولكـن الـذى نعـلمه أنـه لم يكد يبقى منها، فى المسرح الأدبى للعاصـمة والبلاط، أكثر مما تنطوى عليه مسرحيات موليير. فقد أصبحت الدراما هى الـنوع الأدبـى الـذى تعبر فيه المثل العليا لمجتمع البلاط الخاضع للملكية المطلقة عن نفسـها بـأروع الصـور وأقـربها إلى الطـابع المباشـر. وأصبحت هى النوع الأدبى الذى

---

[1] George Lillo : The London Merchant or the History of George Barnwell، 1732, IV/ 2 .

يمثل العصر، وذلك على الأقل لأنها كانت تصلح للتقديم فى إطار اجتماعى فخم، وفى حفلات مسرحية كانت تتيح فرصة خاصة لعرض فخامة الملكية وأبهتها. وأصبحت موضوعاتها رمزًا لحياة بطولية إقطاعية، مبنية على فكرة السلطة والخدمة والولاء، كما أصبح أبطالها تجسيدًا للمثل العليا لطبقة اجتماعية أتاح لها تخلصها من المشاغل التافهة للحياة اليومية أن ترى فى هذه الخدمة والولاء أرفع المثل الأخلاقية العليا. أما أولئك الذين لم يكن فى استطاعتهم أن يكرسوا أنفسهم تمامًا لتقديس هذه المثل العليا، فكان ينظر إليهم على أنهم نوع بشرى أقل مستوى من أن تسمح كرامة المسرح بالكلام عنه. وفى إنجلترا حدث ما يشبه ذلك: إذ أن الميل إلى الحكم المطلق، ومحاولة جعل ثقافة البلاط تنحصر فى نطاق أضيق، وأقرب إلى الأنموذج الفرنسى، أدى إلى انحلال المسرح الشعبى الذى كان أدب الطبقات العليا لا يزال متغلغلاً فيه تغلغلاً تامًا حتى القرن السادس عشر. ومنذ عهد تشارلس الأول، أخذ المؤلفون المسرحيون يزدادون اقتصارًا على الإنتاج لمسرح البلاط والمستويات العليا من المجتمع، بحيث أنه سرعان ما فقد التراث الشعبى لعصر أليزابيث. وحين شرع "البيوريتانيون" فى إغلاق المسارح، كانت الدراما الإنجليزية قد أصبحت فى حالة تدهور بالفعل[1].

ولقد كان التغير المفاجىء فى الأحداث يعد دائمًا من العناصر الأساسية فى التراجيديا، وكان كل ناقد مسرحى، حتى القرن الثامن عشر، يشعر بأن التحول المفاجىء للمصير يزداد تأثيره فى النفس كلما كان المركز الذى وقع منه البطل أرفع. ولابد أن هذا الشعور كانت له قوة خاصة فى عصر مثل عصر الحكم المطلق. فضلاً عن أن التراجيديا كانت تعرف، فى النظرية الشعرية لعصر الباروك. بأنها لا تعدو أن تكون ذلك النوع الأدبى الذى يكون أبطاله أمراء وقوادا للجيوش وما شابه ذلك من الشخصيات الكبيرة. وقد يبدو مثل هذا التعريف فى نظرنا اليوم شكليا متكلفًا. ومع ذلك فإنه يعبر عن سمة أساسية فى التراجيديا ، بل ربما كان يشير إلى المصدر الأول للتجربة التراجيدية. لذلك فإنه حين أتى القرن الثامن عشر. وجعل من

[1] L. Stephen، op. cit.، P. 66 .

مواطني الطبقة الوسطى العاديين أبطالاً في حوادث درامية جادة هامة. وأظهرهم في صورة ضحايا لمصير مأساوي، وممثلين لمثل عليا أخلاقية رفيعة، كانت هذه نقطة تحول حاسمة بحق. فمن المؤكد أن أمرًا كهذا لم يكن ليخطر في العهود السابقة على بال أحد، حتى ولو لم يكن المسرح القديم قد صور أفراد الطبقة الوسطى دائمًا على صورة شخصيات مضحكة. فمرسييه Mercier كان يشنع على موليير عندما لامه لأنه حاول أن "يسخر" من الطبقة الوسطى و"يهينها"[1]. والواقع أن موليير كان عادة يصور البورجوازي بأنه شخص أمين، صريح، ذكي، بل شخص خفيف الظل. وهو فضلاً عن ذلك يجمع عادة بين هذه الأوصاف وبين الهجوم الساخر على الطبقات العليا[2]. ومع ذلك فإن الدراما الأقدم عهدًا لم تكن تصور الشخص المنتمي إلى الطبقة الوسطى أبدًا على أنه يتحمل مصيرا رفيعًا يحرك النفوس، ويقوم بأفعال مثالية سامية. أما الآن فإن ممثلي الدراما البورجوازية أصبحوا متحررين تمامًا من هذه القيود، ومن النظرة المتعصبة التي كانت ترى في الارتفاع بالبورجوازي إلى مستوى بطل للتراجيديا حطا من مستوى هذا النوع الأدبي، حتى إنهم لم يعودوا يرون أن هناك داعيًا، من وجهة نظر التأثير الدرامي، إلى رفع البطل فوق المستوى الاجتماعي للإنسان العادي. فهم يحكمون على المسألة برمتها من وجهة النظر الإنسانية، ويعتقدون أن ارتفاع مكانة البطل لا تؤدي إلى الإقلال من اهتمام المشاهد بمصيره، ما دام من المستحيل أن يهتم المرء اهتمامًا متعاطفًا بحق إلا بأشخاص من نفس مستواه الاجتماعي[3]. وإنا لنجد بالفعل تلميحًا إلى وجهة النظر الديمقراطية هذه في إهداء مسرحية ليلو Lillo "تاجر لندن"، كما كان الكتاب المسرحيون المنتمون إلى الطبقة الوسطى يلتزمون وجهة النظر هذه على وجه العموم. وكان لزامًا عليهم أن يعوضوا فقدان المركز الاجتماعي الرفيع الذي كان يحتله البطل في التراجيديا الكلاسيكية بتعميق شخصيته وإثرائها. فأدى ذلك إلى شحن الدراما بطاقة

---

(1) Mercier : Du Théâtre، ou Nouvel Essai sur l'art dramatique, 1773.

وقد اقتبس F. Gaiffe هذا النص في المرجع المذكور من قبل، ص٩١.

(2) Clara Stockmeyer : Soziale Probleme in Drama des Sturmes und Dranges, 1922, P. 68.

(3) Beaumarchais : Essai sur le genre dramatique sérieux, 1767.

نفسية زائدة. وخلق مجموعة أخرى من المشكلات التى لم يكن لكتاب المسرح السابقين عهد بها.

— ولما كانت المثل العليا الإنسانية التى اتبعها رواد أدب الطبقة الوسطى الجدد غير متمشية مع المفهوم التقليدى للتراجيديا وللبطل التراجيدى، فقد أكد هؤلاء أن عصر التراجيديا الكلاسيكية قد انقضى، ووصفوا أقطاب هذا العصر، مثل كورنى وراسين، بأنهم أصحاب كلمات مرصوصة فحسب[1]. وطالب ديدرو بإلغاء الخطب الرنانة، التى رأى أنها تفتقر إلى الإخلاص وغير طبيعية. كما هاجم لسنج، فى صراعه ضد الأسلوب المصطنع للتراجيديا الكلاسيكية، طابعها الطبقى الكاذب. ولأول مرة اكتشف فى ذلك الحين أن الصدق الفنى أمر له قيمته بوصفه سلاحًا فى الصراع الاجتماعى، وأن التعبير الأمين عن الوقائع يؤدى آليًا إلى القضاء على مظاهر التعصب الاجتماعى وعلى الظلم، وأن أولئك الذين يكافحون فى سبيل العدالة لا يتعين عليهم أن يخشوا الحقيقة فى أى مظهر من مظاهرها. وأن هناك، بالاختصار، نوعًا من التوازن بين فكرة الصدق الفنى وفكرة العدالة الاجتماعية. وهكذا نشأ الآن ذلك التحالف، الذى أصبح أمرًا مألوفًا فى القرن التاسع عشر، بين النزعة الثورية ونزعة مطابقة الطبيعة، وذلك التضامن الذى كانت العناصر التقدمية تشعر بأنه موجود بينها وبين أصحاب النزعة الطبيعية، حتى حين يكون تفكير هؤلاء الأخيرين، كما فى حالة بلزاك، مختلفًا عنهم فى الأمور السياسية.

وقد صاغ ديدرو من قبل أهم مبادىء نظرية الدراما ذات النزعة الطبيعية، فطالب بأن تكون دوافع العمليات الروحية طبيعية، صحيحة من الوجهة النفسية، بل طالب بالدقة فى وصف البيئة والإخلاص للطبيعة فى المناظر. كذلك كان يفضل – تمشيًا منه مع روح النزعة الطبيعية – ألا يؤدى الحدث فى الدراما إلى مناظر تمثل ذروات ضخمة، بل أراد أن يؤدى إلى سلسلة من اللوحات التى تسر العين. وهنا يبدو أن ما كان فى ذهنه هو تلك "اللوحات الحية tableaux vivants" المعروفة فى أسلوب "جريز Greuze". ومن الواضح أن شعوره بالجاذبية الحسية

---

[1] Rousseau : La Nouvelle Héloïse, II, Lettre 17 .

للتأثيرات البصرية في الديالكتيك الدرامي كان أقوى من شعوره بتأثيراته العقلية. وحتى في المجال اللغوى والصوتي كان يفضل التأثيرات الحسية الخالصة. بل أنه ليؤثر أن يقتصر الحدث على المحاكاة الصامتة، والحركات والعرض الساكن، وأن يقتصر الكلام على الصيحات والهتافات. ولكن أهم ما في الأمر أنه أراد أن تحل اللغة اليومية، غير البلاغية وغير الانفعالية، محل الوزن الجاف المتكلف المسمى بالوزن "السكندرى Alexandrin". وقد كان في كل الأحوال يحاول أن يخفض النبرة العالية للتراجيديا الكلاسيكية، وأن يحد من مؤثراتها المسرحية المبالغ فيها، مسترشدًا في ذلك بالميل البورجوازى إلى ما هو مباشر، مألوف، مقرب إلى الإنسان. ولقد كان الرأى السائد عن الفن لدى الطبقة الوسطي، الذى كان الهدف الحقيقى في نظره هو تصوير الحاضر المباشر المكتفى بذاته، يسعى إلى أن يضفى على المسرح طابع العالم الأصغر المكتفى بذاته. وهذه النظرة تفسر أيضًا فكرة "الحائط الرابع" الوهمى، وهى الفكرة التى كان ديدرو أول من لمح إليها. صحيح أن العصور السابقة كانت تنظر إلى وجود المشاهدين في المسرح على أن له تأثيرًا معكرًا، ولكن ديدرو يذهب إلى حد أنه يتمنى أن تؤدى المسرحيات كما لو لم يكن هناك جمهور حاضر على الإطلاق. ويمثل ذلك بداية عهد الإيهام الكامل فى المسرح – أى الاستغناء عن العنصر التمثيلى وإخفاء الطابع الوهمى للعرض.

لقد كانت التراجيديا الكلاسيكية ترى الإنسان منعزلاً، وتصفه بأنه كائن عاقل مستقل، معتمد على ذاته، لا يتصل بالعالم المادى إلا اتصالاً خارجيًا، ولا يتأثر به مطلقًا فى أعماق نفسه. أما الدراما البورجوازية فتنظر إليه بوصفه جزءا من بيئته ومعتمدًا عليها، وتصوره كائنًا يتحكم فيه الواقع العينى ويسيطر عليه، بدلاً من أن يتحكم هو في ذلك الواقع، كما هى الحال فى التراجيديا الكلاسيكية. ولم تعد البيئة مجرد خلفية وإطار خارجي، بل أصبحت الآن تقوم بدور إيجابى فى تشكيل المصير الإنساني. وأصبحت الحدود بين العالم الداخلى والخارجي، وبين الروح والمادة، مرنة، وأخذت تختفى تدريجيًا، بحيث أصبحت كل الأفعال والقرارات والمشاعر تنطوى آخر الأمر على عنصر خارجي ومادى، أعنى على شيء لا يرجع أصله إلى الذات، ويجعل الإنسان يبدو نتاجًا لواقع لا عقل له ولا روح. ولا

يمكن أن يرد الدراما إلى مقولات المكان والزمان الحقيقيين، أو أن يجعل نمو الشخصيات ناتجًا عن بيئتها المادية، إلا مجتمع فقد إيمانه بضرورة الفوارق الاجتماعية، وبأن هذه الفوارق نتيجة حكمة إلهية، وبأن لها ارتباطًا بالفضيلة والقيمة الشخصية – أعنى مجتمعًا يشعر بالقوة المتزايدة يوميًا للمال، ويرى أن الناس لا يصبحون إلا ما تجعلهم إياه الظروف الخارجية، وإن كان مع ذلك يؤكد دينامية المجتمع البشرى، ما دام يدين لهذه الدينامية بارتقائه الخاص، أو يمنى نفسه بأنها ستؤدى إلى ارتقائه. وأوضح مظهر لقوة تأثير العوامل الاجتماعية فى هذه النزعة المادية والطبيعية، هو رأى ديدرو فى شخصيات الدراما – أعنى النظرية القائلة إن المركز الاجتماعى للشخصيات له قدر من الحقيقة والأهمية يفوق تكوينها الشخصى والروحى، وأن مسألة كون مهنة الشخص قاضيًا أو موظفًا أو تاجرًا أهم بكثير من مجموع صفاته الشخصية. ويرجع أصل هذه النظرية بأكملها إلى الافتراض القائل أن المشاهد حين يرى طبقته الخاصة تصور على المسرح. ويكون عليه أن يعترف بأنها طبقته إذا كان منطقيًا، يكون تخلصه من تأثير أصعب كثيرًا منه حين يرى طباعه الشخصية الخاصة وحدها وهى تصور، إذ تكون له فى هذه الحالة الأخيرة حرية إنكار طباعه هذه إذا شاء[1]. فسيكولوجية دراما النزعة الطبيعية، التى تفسر فيها الشخصيات بوصفها ظواهر اجتماعية، يرجع أصلها إلى هذا الميل الذى يشعر به المشاهد نحو التوحيد بين ذاته وبين أقرانه فى المجتمع. على أنه، مهما كانت الحقيقة الموضوعية لتفسير الشخصيات هذا فى المسرحية، فإنه حين يرفع إلى مرتبة المبدأ الوحيد، يؤدى إلى تزييف للحقائق. فالافتراض القائل أن الرجال والنساء ليسوا إلا كائنات اجتماعية، يؤدى إلى صورة للتجربة لا تقل بعدا عن الموضوعية عن الرأى القائل إن كل شخص فرد لا نظير له ولا قرين. فكلا الرأيين يؤدى إلى تنميق للواقع وصبغ له بالصبغة الرومانتيكية، ولكن يلاحظ من جهة أخرى أن المفهوم السائد فى أى عصر معين عن الإنسان يخضع دون شك لعوامل اجتماعية، وأن مسألة ما إذا كان الإنسان يصور على أنه شخصية مستقلة أساسًا، أو على أنه ممثل

(1) Diderot : "Etretiens sur le fils naturel", Oeuvres, 1875 – 7, VII، P. 150 .

لطبقة، تتوقف في كل عصر على الموقف الاجتماعي والغايات السياسية للمدافعين عن الثقافة في ذلك العصر. فحين يكون الجمهور راغبًا في أن تؤكد الأصول الاجتماعية والخصائص الطبقية عند تصوير الإنسان، يكون ذلك على الدوام دليلاً على أن هذا المجتمع قد أصبح لديه وعي طبقي، سواء أكان هذا الجمهور أرستقراطيًا أم من الطبقة الوسطى. وفي هذه الحالة لا يكون من المهم على الإطلاق أن يكون الأرستقراطي مجرد أرستقراطي فحسب، والبورجوازي مجرد بورجوازي فحسب.

إن الفهم الاجتماعي والمادي للإنسان، الذي يجعله يبدو مجرد نتاج لبيئته، ينطوي على نوع جديد من الدراما، مختلف تمامًا عن التراجيديا الكلاسيكية. فهو لا يدل على هبوط مكانة البطل فحسب، بل إنه يجعل نفس إمكان الدراما بالمعنى القديم أمرًا مشكوكًا فيه، مادام يحرم الإنسان من كل استقلال ذاتي، وبالتالي يجعله غير مسئول، إلى حد ما، عن أفعاله. ذلك لأنه إذا كانت النفس الإنسانية مجرد ساحة تتقاتل فيها قوى متصارعة مجهولة الأصل، فما الذي يمكن أن يكون هو ذاته مسئولاً عنه حينئذ؟

من الواضح أن التقدير الأخلاقي للأفعال لابد أن يفقد كل دلالة له، أو يصبح على الأقل شيئًا مشكوكًا فيه إلى حد بعيد، وتنحل أخلاقيات الدراما إلى مجرد علم نفس وتحليل للدوافع الأخلاقية فحسب. ذلك لأنه في حالة الدراما التي يسود فيها قانون الطبيعة ولا شيء غيره، لا يمكن أن يكون الأمر متعلقًا بأي شيء سوى تحليل الدوافع وتتبع الطريق النفساني الذي حقق البطل صنيعه في نهايته. وهنا يكون الأمر متعلقًا بمشكلة الإثم التراجيدي بأسرها. أما مؤسسو الدراما البورجوازية فقد رفضوا التراجيديا، لكي يجدوا في الدراما مكانًا للإنسان الذي كان إثمه مضادًا للإثم التراجيدي، إذ أن الواقع اليومي يتحكم فيه، أما خلفاؤهم فقد أنكروا وجود الإثم ذاته، لكي ينقذوا التراجيديا من الدمار. فالرومانتيكيون قد حذفوا مشكلة الإثم حتى من تفسيرهم للتراجيديا السابقة عليهم، وبدلاً من أن يتهموا البطل بالخطأ، جعلوه نوعًا من الإنسان الأعلى الذي تظهر عظمته في قبوله لمصيره. وهكذا ظل بطل التراجيديا الرومانتيكية منتصرًا في هزيمته، وكان يتغلب على مصيره

المعاكس بأن يجعل منه الحل الحتمي الشامل للمشكلة التي تواجهه بها حياته. ومن هنا رأينا أمير هومبرج Homburg ، عند كلايست، يتغلب على خوفه من الموت، وبذلك يقضى على ما يبدو في مصيره من تخبط ونقص، وذلك بمجرد أن أصبح في يده التحكم التام في حياته. فهو يحكم على نفسه بالموت، لأنه يرى في ذلك الحل الوحيد للموقف الذى وجد نفسه فيه. وفي قبوله لحتمية المصير، واستعداده للتضحية بنفسه، بل في اغتباطه لذلك، يكمن انتصاره في الهزيمة، وهو انتصار الحرية على الضرورة. أما أنه لا يجد من الضرورى، في النهاية، أن يموت على الإطلاق، فهو أمر يتمشى مع حالة التسامي والروحانية التي تمر بها التراجيديا. والواقع أن الاعتراف بالإثم، أو بما تبقى منه، أى الصراع الناجح من أجل الخروج من ظلمات الوهم إلى نور العقل الوضاح، يعادل بالفعل التوبة وإرجاع الأمور إلى نصابها. فالحركة الرومانتيكية ترجع الإثم التراجيدى إلى النية المتعمدة للبطل، وإلى مجرد إرادته الشخصية ووجوده الفردى، الذى يتمرد على الوحدة الأصلية للوجود كله. وتبعًا لتفسير هيبل Hebbel لهذه الفكرة، فليس من الضرورى أبدًا أن يسقط البطل نتيجة لفعل خير أو شرير. فالمفهوم الرومانتيكي للتراجيديا، الذى يفضى إلى تأليه البطل، بعيد كل البعد عن ميلودرامات ليلو Lillo وديدرو، ولكنه كان يغدو مستحيلاً بدون عملية المراجعة التي أعاد بها أول المؤلفين الدراميين البورجوازيين النظر في مشكلة الإثم.

ولقد كان هيبل يدرك تمامًا الخطر الذى يهدد الدراما من جراء أيديولوجية الطبقة الوسطى، ولكنه لم يكن غافلاً عن الإمكانات الدرامية الجديدة التي تنطوى عليها حياة الطبقة الوسطى، وهو في ذلك كان مختلفًا عن أنصار الكلاسيكية الجديدة. فقد كانت العيوب الشكلية لتحول الدراما نحو الاتجاه النفساني واضحة: إذ أن السلوك التراجيدى كان في الدراما اليونانية ظاهرة غامضة لا تفسر ولا تعقل. وكذلك كان عند شيكسبير وفي الدراما الكلاسيكية الفرنسية إلى حد ما. وكان التأثير المفجع لهذا السلوك راجعًا، قبل كل شيء، إلى عجز العقل عن الإحاطة به. أما اتجاه الدوافع النفسية الجديد فقد أضفى عليها طابعًا بشريًا، وأصبح التعاطف مع الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح أيسر على الجمهور، كما أراده ممثلو الدراما

المنزلية أن يكون. على أن خصوم الدراما المنزلية، حين كانوا يبدون أسفهم على فقدان مظاهر الرعب والمفاجأة والحتمية التى تنطوى عليها التراجيديا، كانوا ينسون أن التأثير اللاعقلى للتراجيديا لم يضع نتيجة لاستحداث اتجاه الدوافع النفسية، وأن المضمون اللاعقلى للتراجيديا كان قد فقد تأثيره قبل أن تظهر لأول مرة الحاجة إلى هذا النوع من الدوافع. والخطر الأكبر الذى كان يهدد الدراما، من حيث هى شكل فنى، نتيجة لاتجاه الدوافع النفسية والذهنية هو فقان بساطتها، وطابعها الذى تغلب عليه الصبغة المباشرة، الصارخة فى واقعيتها، والذى كان "المسرح الجيد"، بالمعنى القديم، مستحيلاً بدونه. فقد أخذت المعالجة الدرامية تزداد على الدوام توغلاً فى العالم الباطن، واصطباغًا بالصبغة العقلية، وابتعادًا عن المؤثرات الجماهيرية. ولم يقتصر فقدان التحدد الواضح المعالم على الأحداث والأساليب المتبعة على المسرح، بل لقد امتد إلى الشخصيات ذاتها، فأصبحت أغنى ولكن أقل وضوحًا. وأقرب إلى الحياة ولكن أصعب فهمًا، وأبعد عن الطابع المباشر بالنسبة إلى الجمهور، كما أخذت تزداد صعوبة إرجاعها إلى صيغة ذات وضوح مباشر. ولكن عنصر الصعوبة هذا هو بعينه الذى تكمن فيه الجاذبية الكبرى للدراما الجديدة، وإن كانت بذلك قد ازدادت تباعدًا عن المسرح الجماهيرى.

لقد كانت الشخصيات المفتقرة إلى تحدد الملامح تشتبك فى خلافات غامضة، ومواقف لا يلقى فيها الضوء على الشخصيات المتعارضة. ولا على المشكلات التى تشغلها. وكان أهم العوامل التى تحكمت فى هذا الافتقار إلى التحدد هو الأخلاق البورجوازية، بما فيها من شمول وتسامح، وهى الأخلاق التى حاولت كشف الظروف التى تبرر الإثم وتخففه، وكانت تدافع عن الرأى القائل أن "فهم كل شىء يعنى اغتفار كل شىء". ففى الدراما القديمة كان يسود معيار واحد متجانس للقيم الأخلاقية، يقبله حتى الأشرار والأنذال[1]، أما بعد أن أسفرت الثورة الاجتماعية عن نسبية أخلاقية، فإن المؤلف الدرامى كثيرًا ما كان يتأرجح بين أيديولوجيتين. ويترك المشكلة الحقيقية بلا حل، مثلما ترك جوته، مثلاً. الصراع بين تاسو وأنطونيو دون أن يستقر فيه على موقف نهائى. فكون الدوافع والذرائع

---

[1] Georg Lukács : "Zur Soziologie des Dramas." Archiv f. Soziawiss. u. Sozialpolitik, 1914, vol. 38, PP. 330 ff.

أصبحت الآن موضوعًا للمناقشة، هو عامل أضعف عنصر الحتمية فى الصراع الدرامى. ولكن حيوية الديالكتيك الدرامي عوضت ذلك الضعف، بحيث لم يعد من الممكن القول أن التأثير الوحيد للنسبية الأخلاقية فى الدراما المنزلية كان تأثيرًا هادمًا للقالب الدرامى. والواقع أننا لو نظرنا إلى الأخلاق البورجوازية في مجموعها، لما وجدناها أقل خصوبة من الوجهة الدرامية من الأخلاق الإقطاعية الأرستقراطية فى التراجيديا القديمة. ذلك لأن هذه الأخيرة لم تكن تعرف واجبات سوى تلك التى يدين بها المرء للسيد الإقطاعى وللشرف، وكانت تكشف لنا عن منظر رائع لصراعات تثور فيها شخصيات قوية عنيفة على نفسها وعلى بعضها البعض. أما الدراما المنزلية فقد اكتشفت الواجبات التى يدين بها المرء للمجتمع[1]، ووصفت ذلك الكفاح من أجل الحرية والعدالة، الذى يمارسه أناس تكبلهم، من الوجهة المادية، قيود أعظم. ولكنهم مع ذلك أحرار وشجعان من الوجهة الروحية — وهو صراع قد يكون أضعف فى طابعه المسرحى، ولكنه فى ذاته لا يقل درامية عن المنازعات الدموية للتراجيديا البطولية. غير أن نتيجة هذا الصراع ليست حتمية بقدر ما كانت من قبل. حين كانت الأخلاق البسيطة، أخلاق الولاء الإقطاعى والبطولة الفروسية لا تسمح بأى مهرب، أو بأى حل وسط، أو بأى موقف "يجمع بين هذا وذاك".

والحق أنه لا شىء يصف النظرة الأخلاقية الجديدة أفضل من كلمات لسنج فى "ناتان الحكيم Nathan der Weise" : "لا ينبغى أن يلزم أى إنسان بشىء" وهى كلمات لا تعنى بالطبع أن الإنسان ليس عليه واجبات على الإطلاق، بل تعنى أنه حر داخليًا، أى أنه حر فى اختيار وسائله، وهو ليس مسئولاً عن أفعاله إلا أمام نفسه. لقد كانت الدراما القديمة تؤكد الروابط الداخلية، والدراما الجديدة تؤكد الروابط الخارجية، ولكن على الرغم من أن هذه الروابط الأخيرة قاهرة فى ذاتها، فإنها تطلق العنان بحرية كاملة للحدث الدرامي المرتبط بها. وهكذا يقول جوته فى مقال له بعنوان شيكسبير ولا نهاية" : "إن التراجيديا القديمة ترتكز على واجب أخلاقى لا مفر منه .. وكل واجب طاغ .. أما الإرادة فهى حرة .. إنها إله العصر.. والواجب الأخلاقى يجعل التراجيديا عظيمة قوية، بينما الإرادة تجعلها ضعيفة واهنة". هنا يتخذ جوته وجهة نظر محافظة. ويقدر الدراما على أساس مبدأ

---

(1) A. Eloesser, Op. cit., P. 13 Paul Ernst : Ein Credo, 1912, I, P. 102 .

التضحية بالنفس، وهو المبدأ القديم شبه الدينى، بدلاً من أن يقدرها على أساس مبادىء صراع الإرادة والضمير، وهو الصراع الذى تطورت إليه الدراما. فهو ينعى على الدراما الحديثة أنها تمنح البطل من الحرية أكثر مما ينبغى، أما النقاد المتأخرون فكثيرًا ما كانوا يقعون فى الخطأ المضاد، ويتصورون أن حتمية دراما النزعة الطبيعية تجعل أية مسألة متعلقة بالحرية، وبالتالى بالصراع الدرامى، مستحيلة، وغاب عنهم أنه لا أهمية على الإطلاق، من وجهة نظر البناء الدرامى، للأصل الذى نشأت منه الإرادة، أو للدوافع الموجهة لها، أو للعنصر "الذهنى" والعنصر "المادى" فيها، ما دام هناك صراع درامى يدور فى كلتا الحالتين[1].

ويقدم هؤلاء النقاد تفسيرًا للمبدأ الذى يضعونه فى مقابل إرادة البطل يختلف كل الاختلاف عن تفسير جوته، إذ أن كلا من الطرفين يقول بنوع مختلف تمامًا من الضرورة. فجوته ينصب تفكيره على نقائض الدراما القديمة، وعلى الصراع بين الواجب والعاطفة، والولاء والحب، والاعتدال والإغراق، ويأسف لأن قوة مبادىء النظام الموضوعية قد تضاءلت فى الدراما الحديثة، بالقياس إلى مبادىء الذاتية. وفيما بعد أصبحت الضرورة تعنى عادة قوانين الواقع التجريبى، ولاسيما قوانين البيئة المادية والاجتماعية، التى اكتشف القرن الثامن عشر حتميتها. وعلى ذلك فهناك فى واقع الأمر ثلاثة أمور مختلفة فى هذا الصدد : رغبة، وواجب، وقهر. ففى الدراما الحديثة أصبحت الميول الفردية تواجه مجالين موضوعيين مختلفين للواقع: مجالا معياريًا أخلاقيًا، ومجالاً ماديًا واقعيًا. ولقد كانت المثالية الفلسفية تصف مطابقة التجربة للقانون بأنها عرضية، على عكس المعايير الأخلاقية التى كانت لها صحة شاملة، وتمشيًا مع هذه المثالية كانت النظرية الكلاسيكية الحديثة ترى أن سيطرة الظروف المادية فى الحياة على الدراما هى أمر يحط من قدرها. ولكن الاعتقاد بأن اعتماد البطل على بيئته المادية يقضى على كل صراع درامى. وكل تأثير تراجيدى، ويجعل نفس إمكان الدراما الحقيقية أمرًا مشكوكًا فيه – هذا الاعتقاد لا يعدو أن يكون مظهرًا من مظاهر التحيز لدى المثالية الرومانتيكية. غير أن من الصحيح، مع ذلك، أن الطابع التوفيقى لأخلاق الطبقة الوسطى. ونظرتها غير التراجيدية إلى الحياة، أدت إلى جعل العالم الحديث يقدم للتراجيديا

---

(1) Cf. G. Lukâcs، loc. Cit., P. 343 .

مادة أقل مما كانت تقدمه العصور السابقة. فالجمهور البورجوازى الحديث يجب أن يشاهد مسرحيات لها "نهاية سعيدة" أكثر مما يجب أن يشاهد تراجيديات عظيمة مفعمة بالألم، وهو لا يشعر. كما يلاحظ هيبل فى مقدمته لمسرحية "مريم المجدلية Maria Magdalena ، بفارق حقيقى بين التراجيديا والحزن. فهو، ببساطة، لا يفهم أن الحزين ليس تراجيديا ، وأن التراجيدى ليس حزينا.

لقد كان القرن الثامن عشر يحب المسرح، وكان فترة خصبة إلى حد غير عادى فى تاريخ الدراما، ولكنه لم يكن عصرا تراجيديا، ولم يكن عصرًا رأى مشكلات الحياة الإنسانية على صورة أضداد لا يمكن التوفيق بينها. إن العصور الكبرى للتراجيديا هى تلك التى تحدث فيها قلاقل اجتماعية مخربة، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها ونفوذها فجأة. والصراعات التراجيدية تدور عادة حول القيم التى تكون الأساس الأخلاقى لسلطة هذه الطبقة، كما أن النهاية المدمرة للبطل ترمز للنهاية المدمرة التى تهدد الطبقة بأسرها وتعبر عنها. وقد أنتجت التراجيديا اليونانية، والدراما الإنجليزية والأسبانية والفرنسية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. فى فترات أزمة كهذه، وهى ترمز إلى المصير التراجيدى (الأسيان) لطبقاتها الأرستقراطية. وتعمل الدراما على صبغ انهيار هذه الطبقات بصبغة بطولية مثالية، تمشيًا مع وجهة نظر جمهور كان معظمه لا يزال يتألف من أفراد الطبقة المنهارة ذاتها. وحتى فى حالة الدراما الشيكسبيرية، التى لم تكن هذه الطبقة هى الغالبة على جمهورها، ولم يكن الشاعر فيها ينحاز إلى صف الطبقة الاجتماعية المهددة بالفناء، كانت التراجيديا تستمد وحيها، وفهمها للبطولة. وفكرتها عن الضرورة، من إدراك مصير الطبقة الحاكمة السابقة. وعلى عكس هذه العصور، نجد أن الفترات التى كانت تتولى زمام المبادرة فى الشئون الثقافية فيها طبقة اجتماعية تؤمن بانتصارها النهائى، لم تكن ملائمة للدراما التراجيدية. فتفاؤلها وإيمانها بقدرة العقل والحق على بلوغ النصر، يحول دون انتهاء الحوادث الدرامية إلى نتيجة تراجيدية. أو يعمل على جعل الضرورة التراجيدية مجرد عرض تراجيدى. والإثم التراجيدى مجرد هفوة تراجيدية. والفارق بين تراجيديات شيكسبير وكورنى، من جهة، وتراجيديات لسنج وشيلر، من جهة أخرى، هو أن انهيار البطل يمثل فى الحالة الأولى ضرورة عليا. وفى الحالة الثانية مجرد ضرورة تاريخية. فهاملت أو أنطونيو محتم عليهما أن ينهارا فى أى نظام اجتماعى يمكن تصوره، أما أبطال

لسـج وشيلر. مثل سارا سامبسن وأميليا جالوتى، وفرديناند ولويز، وكارلوس وبوزا، فمـن الممكـن أن يكونـوا سعداء راضـين فى أى مجتمع آخر وأى عصر آخر فيما عدا مجـتمعهم وعصـرهم، أى فـيما عدا المجتمع الذى ينتمى إليه مبدع هذه الشخصيات وعصـره. ومـع ذلك فمن المؤكد أن العصر الذى يرى أن الشقاء البشرى خاضع لعوامل تاريخـية، ولا يـراه مصيرًا حتمـيًا لا مهـرب مـنه، يمكنه أن ينتج تراجيديات، بل وتراجـيديات هامـة. ومـع ذلك فإن مثل هذا العصر لن يقول آخر كلماته وأعمقها عن طريق التراجـيديا. وعـلى ذلـك فقـد يكـون مـن الصـحيح أن "كـل عصر ينتج النوع الخـاص به من الضرورة، وبالتالى من التراجيديا"[1]، ومع ذلك فإن النوع الفنى المميز لعصر التنوير لم يكن التراجيديا وإنما الرواية. ففى عصور التراجيديا كان ممثلو النظم القديمـة يحـاربون أمانى جيل جديد ونظرته إلى العالم، أما فى العصور التى تسودها الدراما غير التراجيدية. فإن جيلاً جديدًا يحارب النظم القديمة. وبطبيعة الحال فإن النظم القديمة يمكنها أن تحطم الفرد الواحد بقدر ما يمكن أن يقضى عليه ممثلو عالم جديـد. غـير أن الطـبقة الـتى تؤمن بأن لها النصر النهائى. تنظر إلى تضحيتها على أنهـا ثمـن للنصـر، عـلى حـين أن الطـبقة الأخـرى، الـتى تشـعر بـاقتراب دمارهـا المحـتوم. ترى فى المصير التراجيدى لأبطالها علامة على النهاية المقبلة للعالم وعلى أفـول الآلهـة. فالضـربات الهدامـة للمصـير الأعمـى لا تقـدم إرضـاء للطـبقة الوسطى المـتفائلة التى تؤمن بانتصار قضيتها، بل أن الطبقات-المنهارة فى العصور التراجيدية هى وحدها التى تجد عزاء فى الفكرة القائلة أن كل ما فى هذا العالم من أمور عظيمة نبـيلة مكـتوب علـيها الفناء، وهى وحدها التى تود أن تضع هذا الفناء فى ضوء يغير هيئـته وطبيعـته. ومـن الجائز أن الفلسفة الرومانتيكية فى التراجيديا بتأليهها للبطل المضـحى بذاتـه، كانـت، منذ ذلك الوقت المبكر، نذيرًا بانحلال البورجوازية. وعلى أيـة حال فإن الطبقة الوسطى لن تنتج دراما تراجيدية يقبل فيها المصير باستسلام إلا حـين تشـعر بأنهـا مهـددة بفقـدان حياتها ذاتها، وعندئذ سترى لأول مرة، كما فى مسرحية أبسن، القدر وهو يدق الباب متخذًا شكلاً مهددًا بالخطر. هو شكل الشباب الظافر.

---

[1] A. Eloesser, Op. cit., P. 215.

إن أهم فارق بين التجربة التراجيدية فى القرن التاسع عشر وبين تجربة العصور الأسبق منه هو أن الطبقة الوسطى الحديثة، على خلاف الطبقات الأرستقراطية القديمة، لم تكن تشعر بنفسها مهددة من الخارج فحسب. فقد كانت هذه طبقة مؤلفة من عناصر بلغت من التضاد وتعدد الأشكال حدا بدت معه مهددة بخطر الانحلال منذ البداية. فهى لم تكن تضم فقط عناصر منحازة إلى الجماعات الرجعية، وعناصر أخرى كانت تشعر بالتضامن مع المستويات الدنيا للمجتمع، بل كانت تضم أيضًا الطبقة المثقفة التى لا توجد لها جذور اجتماعية، والتى كانت تغازل الطبقات العليا تارة، والطبقات الدنيا تارة أخرى، ومن ثم كانت تدافع أحيانًا عن أفكار الرومانتيكيين المعادين للثورة وللعقلانية، وتنادى أحيانًا أخرى بحالة من الثورة الدائمة. وفى كلتا الحالتين كانت تثير فى ذهن الطبقة الوسطى شكوكا حول نفس حقها فى الوجود، وحول إمكان دوام نظامها الاجتماعى. وقد استحدثت طبقة المثقفين موقفًا "فوق البورجوازى" من الحياة — أعنى شعورا واعيًا بأن الطبقة الوسطى قد خانت مثلها العليا الأصلية، وأن عليها الآن أن تقهر ذاتها وتناضل فى سبيل بلوغ نزعة إنسانية تسرى على نحو شامل. ويمكن القول على وجه الإجمال أن هذه الميول "فوق البورجوازية" كان لها أصل مضاد للبورجوازية. ولقد كان التطور الذى مر به جيته وشيلر وكثير غيرهما من الكتاب، ولاسيما فى ألمانيا، منذ بداياتهم الثورية حتى موقفهم المحافظ المتأخر، الذى كان مضادا للثورة فى كثير من الأحيان — كان هذا التطور متمشيًا مع الحركة الرجعية فى الطبقة المتوسطة ذاتها، ومع خيانتها لمبادىء عصر التنوير. فلم يكن الكتاب إلا متحدثين بلسان جمهورهم. ولكنهم كثيرًا ما كانوا يتسامون بالمعتقدات الرجعية لقرائهم، ولما كان ضميرهم أقل يقظة، وكان لديهم استعداد أعظم للادعاء والزيف، فقد تظاهروا بأن لديهم مثلاً عليا أسمى، أى مثلاً عليا "فوق البورجوازية"، مع أنهم كانوا قد انحدروا فى الواقع إلى مستوى متخلف عن البورجوازية ومضاد لها. وقد أدت نفسية الكبت والتسامى هذه إلى خلق بناء يبلغ من التعقد حدا يصعب معه فى كثير من الأحيان التمييز بين الاتجاهات المختلفة فى داخله. مثال ذلك أنه أمكن إثبات أن مسرحية شيلر "المؤامرة والحب Kabale und Liebe"، تضم ثلاثة أجيال مختلفة، وبالتالى ثلاث

أيديولوجيات متقاطعة فيما بينها : هى الأيديولوجية السابقة على البورجوازية فى دوائر البلاط، والأيديولوجية البورجوازية فى أسرة لويزة، والأيديولوجية "فوق البورجوازية لفرديناند"[1]. ولكن العالم فوق البورجوازى هنا لا يختلف عن العالم البورجوازى إلا فى ازدياد اتساع أفقه وانعدام تحيزه. وتتخذ العلاقة بين الاتجاهات الثلاثة طابعًا أشد تعقيدًا بكثير فى عمل مثل "دون كارلوس"، الذى تتيح له فلسفته "فوق البورجوازية" أن يفهم فيليب، بل أن يتعاطف إلى حد ما مع الملك "التعس". ومجمل القول أنه أصبح من الأمور المتزايدة الصعوبة التأكد مما إذا كانت الأيديولوجية "فوق البورجوازية" للكاتب الدرامى تناظر نزوعًا تقدميًا أم نزوعًا رجعيًا. ومما إذا كان الأمر متعلقًا بانتصار للطبقة الوسطى على ذاتها، أو بتخليها عن ذاتها فحسب. وأيًا كان الأمر، فقد أصبحت الهجمات على الطبقة الوسطى سمة أساسية مميزة للدراما البورجوازية، وأصبح من الشخصيات الثابتة المتكررة فيها. شخصية المتمرد على الأخلاق وطريقة الحياة البورجوازية، المحتقر لتقاليد البورجوازية وضيق أفقها الذى يتسم بالنفاق الكاذب. وإنه لما يلقى ضوءا وضاحًا إلى حد غير عادى على ظاهرة التباعد التدريجى للأدب الحديث عن الطبقات المتوسطة، أن نختبر التحولات التى طرأت على هذه الشخصية منذ أيام "العاصفة والاندفاع Sturm und Drang" حتى ابسن وشو. ذلك لأن هذه الشخصية لا تمثل نمط الثائر التقليدى على النظام الاجتماعى السائد، وهو النمط الذى كان أساسيًا فى الدراما فى جميع العصور، كما أنها ليست مجرد نوع من التمرد على الحاكم المسيطر فى فترة معينة، بل أنها تمثل هجومًا عينيًا متسقًا على البورجوازية، وعلى أساس وجودها الروحى، وادعائها أنها تمثل معيارًا أخلاقيًا يسرى على نحو شامل. ومجمل القول أننا هنا نجد أنفسنا إزاء نوع أدبى كان فى البداية من أقوى أسلحة الطبقة الوسطى، ثم تحول إلى أداة من أخطر أدوات اغترابها عن ذاتها وضياع روحها المعنوية.

---

[1] Fritz Breuggemann : "Der Kampf um die buergerliche Welt – und Lebensanschauung i. d. deutschen Lit. d. 18. Jahrh." Deutsche Vierteljahrsshr. F. Literaturwiss. u. Geistesgesch.، III/ I, 1925.

الفصل الرابع
ألمانيا وعصر التنوير

كانت الحركة الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر، فى جميع أرجاء أوروبا، ظاهرة شديدة التعقد والتضارب من وجهة النظر الاجتماعية. فهى تمثل من جهة استمرارًا، واكتمالاً، لتحرر الطبقة الوسطى، الذى بدأ فى عصر التنوير؛ كما أنها كانت تعبيرًا عن نزعة انفعالية سوقية، وبالتالى كانت عكس النزعة العقلية المتقشفة الهادئة التى كانت تتسم بها المستويات العليا للمجتمع. ولكنها كانت من جهة أخرى تمثل رد فعل هذه المستويات العليا ذاتها على المؤثرات الهدامة للعقلانية، وعلى الاتجاهات الإصلاحية لعصر التنوير. وقد نشأت فى مبدأ الأمر بين القطاعات الوسطى العريضة للبورجوازية، التى لم تكن قد تأثرت بعصر التنوير إلا تأثرًا سطحيًا، وبين ذلك القطاع الذى كان ينظر إلى عصر التنوير على أنه لا يزال مرتبطًا على نحو أوثق مما ينبغى بالثقافة الكلاسيكية القديمة؛ ولكنها أصبحت بالتدريج صفة لتلك الطبقات التى كانت تستخدم الاتجاهات الانفعالية للعصر فى سبيل بلوغ غاياتها المضادة للعقلانية، الرجعية من الوجهة الاجتماعية والسياسية. ولكن، على حين أن الطبقة الوسطى فى فرنسا وإنجلترا ظلت واعية تمامًا بمركزها فى المجتمع ولم تتخل أبدًا بصفة نهائية عن إنجازات عصر التنوير، فإن الطبقة الوسطى الألمانية قد خضعت لسيطرة اللاعقلانية الرومانتيكية قبل أن تنتقل منها إلى المدرسة العقلانية. وليس معنى ذلك أن العقلانية من حيث هى مذهب لم يكن لها أنصار فى ألمانيا، بل أن أنصارها داخل الجامعات الألمانية كانوا فى الواقع يدافعون عنها بقوة تفوق تلك التى كان يدافع بها عنها أى مصدر آخر. ولكن مما له دلالته أنها ظلت مجرد مذهب، وظلت من اختصاص الباحثين المحترفين والشعراء الأكاديميين. ففى ألمانيا لم تتغلغل العقلانية أبدًا تغلغلاً تامًا فى الحياة العامة، أو فى التفكير السياسى والاجتماعى للجماهير العريضة، أو فى نظرة الطبقات الوسطى إلى الحياة. ومن المؤكد

أن ألمانـيا كانت تستطيع أن تفخر بأنها أنتجت عددا من أشهر ممثلى عصر التنوير، كـان أعظمهـم لسنج، الـذى ربمـا كان أكثر الشخصيات أصالة وجاذبية فى الحركة بأسـرها. غـير أن المؤيديـن لأفكـار عصر التنوير ببصيرة نفاذة وثبات على المبدأ كانوا دائمًـا اسـتثناء بـين المـثقفين. أمـا أغلبية الطبقة الوسطى والمثقفين فكانت عاجزة عن إدراك دلالـة عصـر التـنوير فى علاقته بمصالحها الطبقية الخاصة، وكان من السـهل تقديـم صـورة مشـوهة عـن الحـركة لهـا، وإظهـار حـدود العقلانـية وعـيوبها بصورة سـاخرة. وبطبـيعة الحـال، فلـيس مـن الواجـب أن نتصور العملية على أنها نوع من المؤامـرات كـان الكـتاب يقومـون فـيها بـدور المأجورين والصنائع للسياسيين القائمين بـالحكم. فمـن الجائـز أن المسـيطرين الحقيقيين على الرأى العام لم يكونوا هم ذاتهم يعترفـون لأنفسـهم بحـدوث تزيـيف أيديولوجي للحقائق، وعلى أية حال فإن القادة العقليين للطبقات المتوسطة لم يكونوا يحسون على الإطلاق بأنهم يشتركون فى عملية تزيـيف، ولا كـانوا يشـعرون مـن بعـيد بـأن فى العملية بأسرها أى نوع من الغش أو الخيانة.

ولكـن، كـيف ظهـر هـذا الوعـى الكـاذب، وهـذه السـذاجة السـياسية لطبقة المثقفين، التى أدت آخر الأمر إلى المأسـاة الألمانية؟ ولماذا لم تستطع الطبقات المتوسطة الألمانـية أن تسـتوعب أبـدًا روح عصـر التـنوير، ولمـاذا أخفقـت الطـبقة المـثقفة ذات العقلـية التقدمـية والوعى الطبقى كل هذا الإخفاق بوصفها وحدة اجتماعية متماسكة؟ إن فـى اسـتطاعتنا أن نصف التنوير بأنه المدرسة الابتدائية السياسية للطبقة الوسطى الحديـثة. وهـى المدرسـة الـتى لا يمكـن أن يفهـم بدونهـا الـدور الذى قامت به فى الـتاريخ الـثقافى للقرنين الماضيين. ولقد كانت نكبة ألمانيا أنها لم تحضر هذه المدرسة فـى الوقـت المناسـب، وعجـزت فـيما بعد عن تعويض الوقت الضائع. وعندما أصبح التـنوير هـو الحـركة الثقافـية الرئيسـية فى أوروبا، لم تكن الطبقة المثقفة الألمانية قد بلغـت بعـد مـن النضج ما يتيح لها الإسهام فيه. وفيما بعد لم يعد من السـهل إغفال حـدود الحـركة وتحـيزاتها. وبطبـيعة الحـال فإن تخلف الطبقة المثقفة الألمانية ليس تفسـيرًا. بـل أن مـن الواجـب أولاً أن يفسـر هـذا الـتخلف ذاتـه. ففـى خلال القرن السـادس عشـر كانـت الطـبقات المتوسـطة الألمانـية قـد فقـدت نفوذهـا الاقتصـادى

والسياسى، الذى كان فى صعود مطرد منذ نهاية العصور الوسطى، وبالتالى فإنها فقدت أهميتها فى المجال الثقافى بدوره. فقد كانت التجارة الدولية قد تحولت من البحر المتوسط إلى المحيط الأطلسى، وحلت المراكز التجارية الهولندية والإنجليزية محل عصبة هانسا[1] ومدن ألمانيا الشمالية، كما تدهورت المدن الألمانية الجنوبية، ولاسيما أوجسبرج Augsburg وراتسبون وأولم، التى كانت عندئذ المراكز الرئيسية للثقافة الألمانية، فى نفس الوقت الذى قطع فيه الأتراك طرق المواصلات على المراكز الإيطالية التجارية. وكان هذا التدهور للمدن الألمانية يعنى تدهورًا للطبقات المتوسطة الألمانية؛ فلم يعد الأمراء يأملون أو يخشون منها شيئا. صحيح أن سلطة الأمراء كانت قد اكتسبت قوة كبيرة فى الغرب منذ نهاية القرن السادس عشر، وحدثت عملية اصطباغ جديد بالصبغة الأرستقراطية، ولكن الملكيات الغربية استمدت من البورجوازية جزءا من أنصارها فى الصراع ضد طبقة النبلاء الإقطاعية، أما عن طبقة النبلاء ذاتها، فإنها إما قد تخلت تمامًا عن التجارة والصناعة للطبقات المتوسطة. كما حدث فى فرنسا، وإما تحالفت معها لكى تفيد من الازدهار الاقتصادى إلى أقصى حد، كما حدث فى إنجلترا. أما الأمراء الألمان، الذين كانوا يسيطرون على البلاد بلا منازع بعد قمع ثورات الفلاحين، فقد وجدوا أن التهديد الحقيقى لسيادتهم لا يكمن فى طبقة النبلاء، التى كانوا هم أنفسهم منتمين إليها، والتى كانوا يدافعون عن سياستها أمام الإمبراطور، بل كان هذا التهديد يأتى فى نظرهم من جانب الفلاحين والطبقات المتوسطة. فقد كان الأمراء الإقليميون الألمان، على خلاف الملوك الفرنسيين أو الإنجليز، من كبار ملاك الأرض، ذوى المصالح الإقطاعية الأساسية. ولم يكونوا شديدى الحرص على رخاء البورجوازية والفلاحين. وأدت حرب الأعوام الثلاثين إلى انهيار التجارة الألمانية انهيارًا تامًا، وتحطيم المدن الألمانية اقتصاديًا وسياسيًا[2]. كما أدى صلح وستفاليا إلى دعم النزعة الانقسامية فى ألمانيا. وأكد سلطة الأمراء الإقليميين، فكان بذلك يبارك أوضاعًا يمكن أن يوصف الغرب فى

---

[1] اتحاد بين المدن الألمانية الشمالية كان له طوال عدة قرون من العصور الوسطى نفوذ تجارى وسياسى عظيم، ومن أشهر هذه المدن لوبك وهامبورج. (المترجم)

[2] Karl Biedermann : Deutschland im 18 Jahrh., 1880, 2nd edit., I, PP. 276 ff.

مقابلها بأنه تقدمى، إذ كان الملك فى الغرب يمثل وحدة الأمة إلى حد ما، ويحمى مصالحها فى ظروف معينة ضد طبقة النبلاء ذاتها. وحتى بعد أن كان يتم التصالح بينه وبين طبقة النبلاء العنيدة، كان يظل هناك نوع من التوتر بين الطرفين، وهو توتر تنتفع الطبقة الوسطى منه على أية حال . أما فى ألمانيا فإن الأمراء وطبقة النبلاء كانوا يقفون دائمًا فى صف واحد، حين يكون الأمر متعلقًا بحرمان الطبقات الأخرى من حقوقها. وعلى حين أن الطبقات المتوسطة كانت فى الغرب قد وطدت مركزها فى الإدارة ولم يكن من الممكن إبعادها عنها إبعادًا تامًا فى أى وقت من المستقبل، فإن المناصب الحكومية، باستثناء الوظائف الصغرى، كانت فى ألمانيا، التى كان فيها ولاء الجيش والبيروقراطية أساسًا لنزعة إقطاعية جديدة، وقفًا على طبقة النبلاء و"اليونكرز Junkers. وكان موظفو التاج، كبارهم وصغارهم، يضطهدون عامة الشعب بقدر ما كان يضطهدهم تابعو المالك الكبير فى الأيام الخالية، بل ربما كان اضطهاد الأولين لهم أشد. ولم يكن الفلاحون الألمان قد عرفوا من قبل أى شىء سوى رق الأرض، أما الآن فإن الطبقات المتوسطة بدورها فقدت ما اكتسبته خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. فهى أولاً قد أصابها الفقر، وحرمت من امتيازاتها، ثم فقدت ثقتها بنفسها واحترامها لذاتها. وأخيرًا تكونت لديها، نتيجة لبؤسها، تلك المثل العليا فى الاستسلام والولاء الأعمى، وهى المثل التى جعلت كل ذليل جاهل يتصور نفسه شخصًا يخدم "فكرة عليا".

وكما أن تطور النزعة التجارية Mercantilism إلى تجارة حرة لم يحدث فى ألمانيا إلا ببطء شديد، ولم يكن يتم قبل عام ١٨٥٠[1]، فإن السيطرة السياسية المركزية على الأمراء الإقليميين لم تكتمل إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. بل أن مرحلة الانتقال، كما لاحظ أحد المؤرخين الفرنسيين. قد دامت حتى عام ١٨٧٠[2]. وكانت الإمبراطورية قد بعثت من جديد خلال فترة معينة فى القرن السادس عشر، ونجح شارل الخامس، مؤيدًا بالاتجاه الاستبدادى لذلك العصر. فى دعم سلطة الإمبراطور. ولكنه هو ذاته لم ينجح فى كسر شوكة الأمراء. فقد كان

(1) Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913, PP. 183 – 4 .

(2) Jacques Bainville : Hist. De deux Peuples, 1933, P. 35 .

نشاطه أكثر تشتتًا من أن يسمح له بالتفرغ من أجل تحسين الأوضاع فى ألمانيا. وفضلاً عن ذلك فإن اهتماماته الأوروبية جعلته يضحى بقضية إصلاح ألمانيا مراعاة منه للبابا، وبذلك ضاعت عليه فرصة فريدة، هى فرصة خلق ألمانيا موحدة بفضل حركة شعبية أصيلة[1]. وهكذا ترك للأمراء الألمان تلك المزايا التى اكتسبها أقطاب حركة الإصلاح الدينى، بعد أن كان لوثر قد سلم لهم راضيًا أدوات السلطة الروحية. فجعل منهم رؤساء للكنيسة الرسمية، ومنحهم سلطة الإشراف على الحياة الروحية لرعاياهم، والاضطلاع بمهمة شفاء النفوس. واستولى الأمراء على ممتلكات الكنيسة، وقاموا بالتعيين فى مناصب الكنيسة الرسمية، ومن هنا لم يكن من المستغرب أن الكنيسة الرسمية أصبحت من أقوى الجهات التى يعتمد عليها الأمراء فى دعم سلطتهم. فكان رجال الكنيسة يقدمون المواعظ فى طاعة الحكومة، ويؤكدون "الحق الإلهى" لسادتهم الكبار، وتولدت فيهم تلك العقلية المحافظة الضيقة الأفق، التى هى من أخص مميزات اللوثرية الألمانية فى القرن السابع عشر. وهكذا فإن الاستبداد الإقليمى الذى أصبح يحكم الآن بلا منازع، قد باعد بين المستويات التقدمية فى المجتمع وبين الكنيسة.

وقد اختفت الروح البورجوازية التى كان يتسم بها القرنان الخامس عشر والسادس عشر من الفن والثقافة الألمانيين، هذا إذا كان قد بقى من الفن والثقافة بعد صلح وستفاليا شىء. فلم يكتف الألمان باتباع أسلوب البلاط الأرستقراطى الفرنسى، بل إنهم لم يحاولوا أن يداروا اتباعهم لهذا الأسلوب، إذ أنهم استوردوا الفنانين والأعمال الفنية من فرنسا، وكانوا يحاكون النماذج الفرنسية بطريقة ذليلة. وكان أقصى ما تطمح إليه كل من الإمارات المائتين هو محاكاة الملك الفرنسى وبلاط فرساى. وهكذا ظهرت فى النصف الأول من القرن الثامن عشر أفخم قلاع الأمراء الألمان وقصورهم : مثل نيمفنبرج Nymphenburg وشلايسهايم Schleissheim. ولودفجسبرج Ludwigsburg ، وبومرزفلدن Pommersfelden ، والقلعة الحامية Zwinger فى درسدن، وقصر الأورانج فى فولدا Fulda ، والمقر الحكومى

---

[1] Cf. G. Barraclough : Factors in German Hist., 1946, P. 68 .

فـى فورتسـبرج، وبروخـزال Bruchsal ، ورايـنبرج، وسانسوسـى Sansoussi – وكـلها شـيدت وفقًا لـنمط سـائد واحـد، وأثثـت بترف لا يتناسب على الإطلاق مع موارد الإمارات التى كانت فى معظم الحالات صغيرة جدا وفقيرة إلى أبعد حد. ولكن هـذا الإسـراف هـو الـذى كان لـه الفضل فى ظهور فن أشبه ما يكون بنوع ألمانى من الـروكوكو الإيطـالى والفرنسـى. ومـن جهـة أخـرى فـإن الأدب لم يكتسـب من هؤلاء الأمـراء تأيـيدًا أو إلهامًا كبيرًا، باستثناء عدد قليل من الرعاة البارزين للفنون، الذين لم يظهـروا إلا قـرب نهايـة القـرن. وهكـذا كتـب أحـد المعاصرين يقول : "إن ألمانيا تزخر بأمراء ثلاثة أرباعهم لهم ذكاء دون العادى، ويعدون وصمة للبشرية ؛ وهم على صغر إماراتهم يتصورون أن البشرية إنما سخرت لخدمتهم"[1]، وبطبيعة الحال كانت هـناك أنمـاط مخـتلفة بـين الأمـراء الألمان، الذين كانوا يتفاوتون فى درجة ثقافتهم، وفى مقدار استبدادهم، ويتراوحون بين محب الفن ومحب المظاهر، ولكن أغلب الظن أن أحـدًا مـنهم لم يكـن يشك لحظة واحدة فى أن الهدف الوحيد للحياة بالنسبة إلى بنى البشر العاديين هو أن يحكمهم الأمير ويستغلهم.

أمـا المـوارد الـتى كانـت تـبقى بعـد إغـراق الأمـراء فى هذا الترف الجنونى وتشـييدهم للمـبانى المبالغ فيها، وبعد تغطيتهم مصروفات البلاط ونفقات عشيقاتهم. فكانـت تـنفق عـلى الجـيش والبيروقراطـية. وبطـبـيعة الحـال فـإن الجـيش لم يكـن يسـتطيع أن يـؤدى إلا واجـبات الأمـن الداخـلى، ولم يكـن يتكلف كثيرًا، أما عبء الصـرف على البيروقراطية الباهظة التكاليف فهو الذى كان يثقل كاهل الشعب. ذلك لأن كـل هـذا الـنزوع الرخـيص إلى الخصوصـية أدى فـى ذاتـه إلى تعـدد الأجهـزة الرسمـية، وازداد هـذا الاتجـاه قـوة نتـيجة لاصـطباغ الدولـة بالصبغة البيروقراطية. وتحـول وظـائف الشـركات المسـتقلة إلى المكاتب الحكومية، والشغف بإصدار المراسيم والأوامـر. والمـيل العـام إلى صـبغ الجمهـور كلـه، والحـياة الخاصـة. بصـبغة نمطية موحـدة. وصـحيح أن هـذا النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى نفسه كان سائدا فـى فرنسـا، وأن سياسـة متشـابهة للتدخل كانت تقف فى وجه الأعمال الاقتصادية

---

[1] من رسالة بعث بهـا الـكونت مانتويفل Mantaeuffel إلـى الفيلسـوف فولـف. اقتبسـها بيدرمـان K. Biedermann فى المرجع المذكور من قبل، الجزء الثانى، الكتاب الأول، ص١٤٠ .

للمواطن، وأن هذا الأخير كان يعانى ما كان يعانيه المواطن الألمانى من سوء الإدارة الحكومية، وكان عليه أن يتحمل نفس الحرمان من حقوقه ونفس الافتقار إلى العناية. ولكن هذه القيود كلها كانت أشد ظلمًا وإذلالاً بكثير فى ألمانيا منها فى فرنسا، نظرًا إلى أن مجال تطبيقها فى الإمارات الألمانية كان أضيق. فالمواطن الألمانى كان يعيش حياة مهددة بخطر متزايد، ومعرضة لظلم متعاظم، إذ كان يحيا بقرب البلاط مباشرة، ويعانى من ضغط جهاز حكومى صغير تافه، ومن أمير مسرف متكلف، وكان يراقبه ويشرف عليه موظفون أقل نفوذًا ولكنهم ليسوا أقل افتقارًا إلى الإنسانية. وصحيح أن سلك الموظفين المدنيين كان يضم فى مستوياته الدنيا عددًا غير قليل من أفراد الطبقة الوسطى، غير أن صغار الموظفين هؤلاء كانوا فاسدين أصلاً، لأن الوظيفة الحكومية كانت هى الفرصة الوحيدة المتاحة لهم، والتى تتمشى مع مركزهم فى المجتمع. فلم يكن أمام أى فرد من الطبقة الوسطى لا يعمل بالتجارة أو بحرفة صناعية إلا أن يصبح موظفًا مدنيًا، أو مشتغلاً فى السلك القضائى للحكومة، أو قسا فى الكنيسة الرسمية، أو معلمًا فى مدرسة تشرف عليها الحكومة.

ولقد أدى عجز الطبقة الوسطى واستبعادها من مجال الحكم فى البلاد ومن كل ضروب النشاط السياسى تقريبًا، إلى ظهور عقلية سلبية أثرت فى جميع مظاهر الحياة الثقافية فى ذلك العصر. فطبقة المثقفين، التى كانت تتألف من صغار الموظفين والمعلمين والشعراء غير العمليين، اعتادت عندئذ أن تضع حدا فاصلاً بين حياتها الخاصة وبين عالم السياسة، وأن تتخلى عن أى نوع من التأثير العملى فى الشئون العامة. وقد عوضت ذلك كله بالإفراط فى المثالية، وبتأكيد نزاهة أفكارها، وترك توجيه شئون الدولة لأصحاب السلطة. ولم يكن هذا العزوف مجرد تعبير عن عدم اكتراث تام إزاء أوضاع اجتماعية كانت تبدو غير قابلة للتغيير، بل كان أيضًا تعبيرًا عن ازدراء مؤكد للسياسة الاحترافية. وعلى هذا النحو فقد مثقفو الطبقة الوسطى كل اتصال لهم بالواقع الاجتماعى، وازدادوا بالتدريج انعزالاً، وشذوذًا، وجنونًا. وأصبح تفكيرهم تأمليًا نظريًا بحتًا يفتقر إلى الواقعية والمعقولية، كما أصبحت طريقة تعبيرهم عنيدة، مترفعة لا تسمح بالتفاهم، عاجزة عن عمل حساب للآخرين، تقاوم دائمًا أى تصحيح من الخارج. وقد انعزل هؤلاء الناس فيما أسموه المستوى "الإنسانى

الشامل"، وهو مستوى يعلو على كل الطبقات والمراتب والجماعات، وجعلوا من افتقارهم إلى العقلية العملية فضيلة أطلقوا عليها اسم "المثالية" أو "الاتجاه نحو الباطن (الجوانية)"، أو التغلب على قيود الزمان والمكان. وهم قد استخلصوا من سلبيتهم اللاإرادية مثلاً أعلى للحياة الخاصة الخيالية، ومن افتقارهم إلى الحرية الخارجية فكرة الحرية الباطنة والسيادة المطلقة للروح على الواقع التجريبى المعتاد. وكانت نتيجة هذا التطور فى ألمانيا هى الانفصال التام بين الأدب والسياسة، واختفاء ممثل الرأى العام الذى كان فى الغرب معروفا على نطاق واسع، وأعنى به الكاتب الذى هو إلى جانب ذلك سياسى وباحث علمى وداعية وفيلسوف متعمق وصحفى بارع فى آن واحد.

ولقد توقف فى القرن السادس عشر ذلك التطور الاجتماعى الذى انقسمت فيه الطبقة الوسطى الألمانية منذ نهاية العصور الوسطى إلى مستويات متباينة واضحة التدرج. وبدأت بعد ذلك عملية تراجعية ترمى إلى تحقيق التكامل من جديد، أدت إلى تكوين الطبقة المتوسطة التى لا تكاد تعرف تمايزًا، والتى نصادفها فى القرن السابع عشر. وكانت المستويات العريضة قد تخلت عن ادعاءاتها الثقافية، وتضاءلت الطبقة المتوسطة العليا إلى حد لم تعد معه ذات أهمية كبيرة بوصفها عاملاً ثقافيًا فى المجتمع. ولم يعد من الممكن الكلام عن طريقة فى الحياة تتميز بها الطبقة الوسطى دون غيرها، أو عن نظرة إلى العالم تنفرد بها الطبقة الوسطى ويعبر عنها الفن والأدب. بل إن ما طرأ عليه النمو كان مستوى فى الثقافة متجانسًا فى هبوطه وفى تواضعه، يذكرنا بالأوضاع البدائية للعصور الوسطى المتقدمة. والواقع أن الأحداث الثورية فى القرن السادس عشر، ولاسيما تغير مراكز الاقتصاد العالمى وتقوية سلطة الأمراء، قد أدت إلى القضاء على ثمار العصر القوطى المتأخر وعصر النهضة اللذين كانا ذوى طابع بورجوازى. ولم يتبق شىء من الثقافة المبنية على معايير الحياة لدى الطبقة الوسطى، أو معايير التعليم المميزة لهذه الطبقة، أو فهمها الخاص للفن. أو من الجو العقلى للعصر الذى كانت فيه لغتها ومصطلحاتها هى أداة التعبير عن التيار الرئيسى للتطور الثقافى، وعن أكثر الاتجاهات تقدمية فى الفن والفلسفة — أعنى ذلك العصر الذى كانت الشخصيات البارزة فيه، مثل "دورر Dürer"

و"التدورفر Altdorfer" و"هانز زاكس" Hans Sachs و"ياكوب بيمه Jakob Böhme"، تمثل نظرة الطبقة الوسطى إلى الحياة قبل كل شيء.

وقد اكتسبت الطبقة الوسطى ثروة واحترامًا نتيجة لنمو الاقتصاد النقدى ولازدياد رخاء المدن وانحطاط مستوى الأرستقراطية الإقطاعية. ونتيجة لذلك فإنها سيطرت، بعد صراع عنيف، استخدمت فيه قدرتها المالية، على بلديات المدن الكبيرة، وسيطرت على الإدارة فى حكومة الدولة والمجالس العليا للأمراء وفى المجالس التشريعية بدورها، وشغلت فيها مناصب هامة. ولكن حدث فيما بعد تدهور للمدن الألمانية ترتب عليه ضياع هيبة الطبقات المتوسطة ودمار متزايد باطراد للطبقة الأرستقراطية . وأدى ذلك منذ نهاية القرن السادس عشر إلى استبعاد عناصر الطبقة الوسطى من المناصب الرسمية فى الدولة والمحاكم، وحلول أفراد طبقة النبلاء محلها[1]. وكانت حرب الأعوام الثلاثين، التى زادت مركز الطبقات الإقطاعية سوءا، مؤدية إلى موجة جديدة وسريعة من اندفاع طبقة النبلاء لشغل المناصب الرسمية، وأغلقت المراكز العليا فى النظام البيروقراطى فى وجه الطبقات المتوسطة. وعلى حين نجد فى فرنسا أن الطبقة الأرستقراطية المشتغلة بالوظائف العامة، والتى كان معظم أفرادها قد شقوا طريقهم إلى أعلى من بين صفوف الطبقة الوسطى، قد نمت جنبًا إلى جنب مع أرستقراطية الأرض والبلاط، فإن طبقة النبلاء المالكة للأرض، فى ألمانيا، أصبحت هى ذاتها طبقة من كبار الموظفين، مقفلة على ذاتها، وطردت الطبقة الوسطى من مراكزها إلى وظائف مدنية أدنى مرتبة، بطريقة أشد قسوة مما حدث فى أى بلد آخر. وكانت انتصار الأمراء يعنى نهاية عهد الإقطاعيات بوصفها عاملاً سياسيًا، أى تصفية حقوق طبقة النبلاء والطبقة الوسطى معًا؛ ومنذ ذلك الحين لم تعد هناك إلا قوة سياسية واحدة، هى قوة الأمراء. غير أن ما حدث كان هو ما يحدث عادة فى أمثال هذه الحالات: فقد عوض الأمراء طبقة النبلاء، بينما ردوا الطبقة الوسطى صفر اليدين. وأصبحت توجد الآن جماعتان تسيطران على المجتمع الألمانى: كبار موظفى الدولة والبلاط الذين كانوا يؤلفون نوعًا

---

(1) Ibid., P. 23 .

من التبعية الذليلة الجديدة حول الأمير، ثم البيروقراطية الصغيرة، التى تتألف من أشد خدم الأمير طاعة. وكان البعض يعوض مذلته نحو رؤسائه بممارسة أقسى ضروب الوحشية نحو مرءوسيه، على حين أن البعض الآخر جعل من النظام والطاعة عقيدة، ونظر إلى أدائه لواجبه الرسمي على أنه أشبه ما يكون بالعبادة الدينية.

على أنه كان من المستحيل، فى المدى الطويل، إيقاف تقدم التجارة والصناعة إلى الأبد، على الرغم من العقبات التى كانت النزعة الانقسامية، بما فيها من سعى وراء مصالح ضيقة وتجاهل للمسائل المالية، تضعها فى وجه النمو الاقتصادى. فقد أخذت الطبقة الوسطى تثرى مرة أخرى، وبدأت تنقسم إلى فئات حسب دخلها. فظهرت أولاً بورجوازية متميزة عن الطبقة الوسطى الصغيرة، كان دخلها يسمح لها بأن تدفع أجر حماية موظفى البلاط، وتقتدى بعادات البلاط الفرنسى. وبفضل تأثير هذه الطبقة الوسطى العليا، التى أصبحت، مع نبلاء البلاط. هى الصفوة المثقفة الوحيدة الباقية، انتشر الذوق الفرنسى وازدريت جميع التقاليد القومية. فأصبح الأدب الفرنسى مسيطرًا على الجامعات، وكان أشد دعاته تحمسًا هو جوتشيد Gottsched ، الذى كان أشهر شاعر أكاديمى فى عصره. وبدا الفن البورجوازى الألمانى الذى يرجع إلى عصر النهضة، وكذلك الآثار القليلة التى ظلت باقية بوصفها تراثًا حيًا، بدا ذلك كله خشنًا، متخلفًا، ردىء الذوق بالقياس إلى المثل العليا الفرنسية فى الفن. ومع ذلك فمن الخطأ البين أن نصف "جوتشيد" بأنه المتحدث الأدبى باسم الطبقة الأرستقراطية، والأصح أن يوصف بأنه نصير البورجوازية، التى لم تكن قد أصبحت لها بعد مثل عليا فنية خاصة بها، ولم يكن لها طابع قومى مميز، أو وعى طبقى واضح المعالم. فمن الواجب ألا يغيب عن أذهاننا، بطبيعة الحال، أن الثقافة الأرستقراطية التى كانت تتخذ أنموذجًا للطبقات الوسطى، بل وثقافة أرستقراطية البلاط ذاتها، كانت مجرد ثقافة زائفة مبنية على أنماط موحدة كثيرًا ما كانت جامدة تمامًا[1]. فقد كانت الحاجة الثقافية الوحيدة

---

[1] Ibid., P. 134 .

لطبقات المجتمع هذه هى القراءة الخفيفة فى الموضوعات الدنيوية، وظلت هذه القراءة حتى حوالى عام ١٧٠٠ مقتصرة على تلك الأنواع الأدبية التى كانت تلقى إقبالاً لدى أرستقراطية البلاط الفرنسى بدورها، ولاسيما الرواية البطولية والريفية والغرامية، والتراجيديا البطولية. غير أن مؤلفيها، على خلاف نظائرهم الفرنسيين والإنجليز، كانوا فى معظم الأحيان أشخاصًا تلقوا تعليمًا أكاديميًا، أى كانوا أساتذة جامعيين أو محامين أو موظفين فى البلاط، ينتمون فى عمومهم إلى الطبقة المتوسطة العليا. وكان بعضهم أرستقراطيين، كالبارون فون كانيتس von Gantiz وفريدرش فون شبى F. von Spee وفريدرش فون لوجاو F. von Logau ، ولكن لم يكن يوجد بينهم، على وجه التقريب، أى ممثل للطبقات الدنيا[1]. وكان هؤلاء الكتاب جميعًا، باستثناء ذوى المراتب الاجتماعية العليا، الذين كانوا يكتبون الشعر لمجرد التسلية وقضاء الوقت، معتمدين بصورة مباشرة أو غير مباشرة على البلاط، فكانوا إما مشتغلين مباشرة لدى الأمراء وإما عاملين فى إحدى الجامعات، ومن ثم فقد كانوا دائمًا من التابعين.

ولقد كان أول شاعر ألمانى محترف، بالمعنى الأوروبى لهذا اللفظ هو كلوبشتوك Klopstock على الرغم من أنه لم يكن بدوره قادرا على الاستقلال تمامًا عن راع خاص يحميه. فحقيقة الأمر إذن هى أنه لم يكن هناك كتاب مستقلون فى ألمانيا على الإطلاق قبل ظهور لسنج ونمو المدينة الكبيرة بوصفها أرضًا خصبة للأدب. ذلك لأن الطبقة المتوسطة العليا ظلت طويلاً على ولائها للذوق الفرنسى وللأنواع الشعرية المفضلة فى بيئة البلاط. ومن المعروف أن ذوق الروكوكو كان لا يزال مسيطرًا بلا منازع حتى فى مدينة تجارية مثل ليبزج ، وفى وقت متأخر كالفترة التى كان فيها جوته لا يزال طالبًا بها. ومع ذلك فقد كانت مدن تجارية أخرى ، أهمها هامبورج وزيوريخ، هى التى تحررت لأول مرة من طغيان البلاط فى الأمور المتعلقة بالذوق وفتحت أبوابها لأدب الطبقة الوسطى. وبعد منتصف القرن كانت لا تزال هناك قصور للأمراء يجد فيها الشعر رعاية — وهى تتمثل بكل وضوح فى فيمار

---

(1) W.H. Bruford : Germany in the 18th Cent., 1935, PP. 310 – 11.

– ولكـن لم يكن هناك شعر للبلاط. فقد كان لسنج هو ممثل الطبقات المتوسطة وحياة المـدن. لـيس فقـط بسبب الأصل الذى ينتمى إليه، وميوله الخاصة، بل أيضًا بسبب طبـيعة نشـاطه الأدبـى ذاتهـا. وعندما استقر فى برلين، كانت هذه المدينة قد بدأت تـتخذ بـالفعل طـابع المديـنة الكـبرى. فكـان عـدد سكانها مائة ألف نسمة، وكانت تسـتمتع بقـدر مـن حـرية الـنقد والمناقشة، كان من بين أسبابه تأثير حرب السنوات السـبع، وإن كـان فـردريك الـثانى قـد قمـع هـذه الحـرية بمجـرد أن اقتربـت مـن المجالات الخارجة عن حدود الدين[1]. وقد أشار لسنج ذاته إلى هذا التحديد الواضح للمسـائل المسـموح بمناقشـتها، فى رسالة إلى نيكولاى، قال فيها : "إن حرية برلين الـتى تـتحدث عـنها تقتصـر .. عـلى حـرية نشـر أى عـدد تشاء من السخافات عن الديـن.. أمـا إذا ظهـر على المسرح أى شخص يريد أن يرفع صوته مدافعًا عن حقوق المواطـنين ومهاجمـا الاسـتغلال والطغـيان .. فسرعان ما ستعرف عندئذ أين هى أشد المـناطق ذلـة وعـبودية فـى أوروبا حتى يومنا هذا".. ومع ذلك فقد كان لسنج يعرف بكـل وضوح ما الذى جعله يتوجه إلى برلين. ففى هذه المدينة الكبيرة كان الجو، فى عمومـه، مختلفًا عن الجو المتحجر فى قصور الأمراء، وفى الجامعات التى تحيط بها القـيود مـن كل جانب ، وهما المكانان الوحيدان اللذان كان أى كاتب يريد أن يعمل فـى أية جهة مضطرًا إلى الاختيار بينهما[2]. صحيح أن لسنج كان يحيا حياة مساعد أدبـى، فكـان يرتـب المكتـبات، ويقوم بأعمال "السكرتارية"، ويعد ترجمات، ولكنه كـان عـلى وجـه العموم مستقلاً. وليس فى وسع المرء أن يدرك كم كلفه استقلاله هذا إلا بعـد أن يقـرأ الـرد الـذى أجاب به ذات مرة على شخص سأله عن سبب كتابته بحـروف صـغيرة إلى هذا الحد، إذ قال فى رده أن الدخل الذى يتقاضاه نظير أعماله هـذه لن يغطى مصروفات الورق والحبر التى كان يحتاج إليها لو كان يكتب بحروف أكـبر. ومع ذلك فإنه عندما تجاوز الأربعين لم يبق أمامه إلا أن يقبل الاستبداد الذى ظـل يقاومـه طـوال حياته. فالتحق بخدمة أمير، وقضى السنوات الأخيرة المعذبة من

---

(1) Wilhelm Dilthey : Leben Schleiermachers, I, 1870, PP. 183. ff.

وانظر أيضًا للمؤلف نفسه :

Das Erlebins und die Dichtung, 1910, P. 29 .

(2) Ibid., P. 30 .

حياته في فلفنبوتل Wolfenbüttel وهو يعمل أمينًا لمكتبة دوق برنسفيك. على أن الأدب الألماني كان قد أصبح عندئذ في صعود. فقد زاد عدد الكتاب (الذى ارتفع من حوالى ٣٠٠٠ كاتب فى ألمانيا فى عام ١٧٧٣ إلى ضعف هذا العدد فى عام ١٧٨٧) وكان فى استطاعة الكثيرين منهم، فى العشرات الأخيرة من القرن الثامن عشر، أن يعيشون من حصيلة عملهم الأدبى[1]. وعلى الرغم من ذلك فقد ظل معظمهم، حتى العصر الرومانتيكي ذاته، يجد لزامًا عليه أن يتخذ لنفسه مهنة أخرى معينة : فكان جيلرت Gellert وهيردر ولافاتر Lavater قساوسة، وكان هامان وفنكلمان ولنتس Lenz وهيلدرلن وفشته معلمين خصوصيين، وكان جوتشيد وكانت وشيلر وجوريس Goeres وشلنج والأخوان جريم أساتذة جامعيين، على حين أن نوفاليس و ا.ف. شليجل وشلايرماخر وايشندورف وا. ت. ا. هوفمان كانوا موظفين حكوميين.

وبفضل حركة "العاصفة والاندفاع"، أصبح الأدب الألماني ينتمي إلى الطبقة الوسطى، على الرغم من أن الثوار الشبان لم يكونوا يبدون أى قدر من التساهل نحو البورجوازية. ولكن احتجاجهم على مظالم الاستبداد وحماستهم للحرية لم يكونا يقلان أصالة وإخلاصًا عن موقفهم المضاد للعقلانية. وعلى الرغم من أنهم كانوا جماعة مفككة من المفكرين الخياليين، وكانوا جاهلين بشئون العالم، وخارجين عن العرف الاجتماعي بجنون، فقد كانت لهم جذور عميقة فى الطبقة الوسطى. ولم يكن فى وسعهم إنكار هذا الأصل. والواقع أن هذه الطبقة هى التى حملت عبء كل فترة الثقافة الألمانية الممتدة من حركة "العاصفة والاندفاع" إلى الحركة الرومانتيكية. وكان القادة العقليون لذلك العصر يفكرون ويشعرون وفقًا لاتجاهات الطبقة الوسطى، كما كان الجمهور الذى يخاطبونه يتألف أساسًا من عناصر الطبقة الوسطى. صحيح أن هذا الجمهور لم يكن يشمل الطبقة الوسطى بأسرها على الإطلاق، وكثيرًا ما كان يقتصر فى واقع الأمر، على صفوة مختارة محدودة العدد، ومع ذلك فإنه كان يمثل اتجاهًا تقدميًا، وبفضله تم القضاء نهائيًا على ثقافة البلاط. فقد تطورت البورجوازية إلى طبقة مثقفة، متميزة عن طبقة النبلاء، بل عن الطبقة الأكاديمية أيضًا، وعن

---

(1) **Johann Goldfriedrich : Gesch. des deutschen Buchhandels, 1908 - 9, PP. 118 ff.**

الجماهير العريضة للأمة. وأصبحت ألمانيا الآن "بلد الطبقة الوسطى" بحيث أخذت الطبقة الأرستقراطية تزداد فيها عمقًا بالتدريج، على حين أن البورجوازية كانت تشق طريقها عقليًا، على الرغم من ضعفها السياسى، وتهدم بعقلانيتها الأشكال غير البورجوازية للثقافة. ولقد كانت عقلانية القرن الثامن عشر واحدة من تلك الحركات التى كانت التيارات الرجعية المضادة تستطيع تأخير تقدمها، ولكنها لم تكن تستطيع إيقافه. ولم يكن فى استطاعة أية جماعة اجتماعية أن تقف بمعزل عنها تمامًا، وهذا يصدق بوجه خاص على الطبقة المثقفة الألمانية، إذ أن اتجاهاتها اللاعقلية مستمدة من فهم سيء لمصالحها الحقيقية. وإذن فقد كان الوضع فى ألمانيا يتخلص فيما يلى: أصبح حماة الثقافة يتخذون موقف الطبقة الوسطى من الحياة، وأصبحت طرقهم فى التفكير وأساليبهم فى التجربة مصطبغة بالصبغة العقلانية والثورية، وظهر نمط جديد من المثقف، ليست له ارتباطات باطنة، أى أنه متحرر من التراث والتقاليد، ولكنه لم يكن قادرًا على ممارسة تأثير مناظر فى الواقع السياسى والاجتماعى، بل كان فى كثير من الأحيان غير راغب فى ذلك. وهو يناضل ضد العقلانية التى كان هو ذاته مؤيدًا لها رغم إرادته، وأصبح إلى حد معين رائدًا للنزعة المحافظة التى تصور أنه يكافحها. وهكذا كانت الاتجاهات الرجعية المحافظة ممتزجة فى جميع الأحوال بالاتجاهات التقدمية التحررية"[1].

ولقد كان لسنج يعرف أن "انتصار" حركة "العاصفة والاندفاع" على النزعة العقلانية إنما هو خطأ من أخطاء الطبقة الوسطى؛ وهذا أحد العوامل التى تفسر ما أبداه من تحفظ نحو أعمال جوته الأولى، ولاسيما "جوتز Goetz" و"فيرنز"[2]. ومن المؤكد أن نقد الفلسفة العقلانية الشائعة كان له ما يبرره، ولكن تجاهل نقائص العقلانية، فى الوضع القائم عندئذ، كان يقتضى من الذكاء أكثر مما يقتضيه الاهتمام المفرط بهذه النقائض. والواقع أن عصر التنوير، فى كفاحه ضد الكنيسة، التى كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالحكم المطلق، قد فقد حساسيته تمامًا نحو كل ما يرتبط

---

[1] Cf. Georg Lukács : "Fortschritt u. Reaktion i. d. deutschen Lit." Internationale Literatur, 1945, XV, No. 8/9, P. 89.

[2] Franz Mehring : Die Lessing – Legende, 1893, P. 371.

بالدين والقوى اللاعقلية في التاريخ. أما الآن فقد أخذ ممثلو حركة "العاصفة والاندفاع" يعودون إلى هذه القوى ليستغلوها ضد واقع عصرهم الرزين الذى لا يعرف أى خيال. وهو الواقع الذى لم يكونوا يشعرون بأى ارتباط به. ولكنهم فى ذلك إنما اقتصروا على الامتثال لرغبات الطبقات الحاكمة، إذ أن هذه الأخيرة كانت تحاول صرف الانتباه عن الواقع الذى تمكنت هى ذاتها من السيادة عليه. فقد كان الحكام يشجعون أية فكرة ترى أن مقصد العالم قابل للتفسير أو للحساب، كما يشجعون صبغ المشكلات بالصبغة الروحية، أملا فى أن يتمكنوا بذلك من تحويل الاتجاه الثورى الذى كانت تسير فيه التطورات فى المجال الثقافى، ومن إقناع الطبقة الوسطى بالاكتفاء بحل أيديولوجى بدلاً من الحل العلمى[1]. وتحت تأثير هذا المخدر، فقدت طبقة المثقفين الألمانية شعورها بالمعرفة الوضعية العقلية، وأحلت محلها الحدس والاستبصار الميتافيزيقي. ومن المعترف به أن اللاعقلية كانت ظاهرة أوروبية شاملة، ولكنها كانت تتخذ فى جميع الأرجاء شكل نزعة وجدانية، ولم تتخذ طابعها المثالى والروحانى الخاص لأول مرة إلا فى ألمانيا؛ فهنا فقط تطورت إلى فلسفة تحتقر الواقع التجريبى. ترتكز على اللازمانى واللانهائى والأزلى والمطلق. وحين كانت الحركة الرومانتيكية تتخذ شكل نزعة وجدانية، كان لا يزال لها ارتباط مباشر بالاتجاهات الثورية التى تؤثر فى مسلك الطبقة الوسطى، أما حين اتخذت شكل نزعة مثالية فوق الطبيعية. فإنها أخذت تزداد تباعدًا عن الفكر التقدمى للطبقة الوسطى. صحيح أن نقطة بداية المثالية الألمانية كانت نظرية "كانت" فى المعرفة، وهى نظرية مضادة للميتافيزيقا، تتغلغل جذورها فى عصر التنوير. ولكن المثالية حولت النزعة الذاتية فى هذا المذهب إلى عزوف مطلق عن الواقع الموضوعى. وانتهت إلى اتخاذ موقف المعارضة الحاسمة لواقعية عصر التنوير. وكانت الفلسفة الألمانية فى شخص "كانت" قد تباعدت عن الجماهير المثقفة غير المتخصصة فى ذلك العصر، وذلك لأسباب أهمها لغتها المعقدة التى كان فهمها مستحيلاً على غير المتخصصين. والتى كان العمق فى نظرها مرادفًا للصعوبة. وهكذا

---

[1] Cf. Karl Mannheim : "Das konservative Denken." Archiv f. Sozialwiss. U. Sozoalpolit., 1927, vol. 57, P. 91.

أخذ الأسلوب العلمى الألمانى يتخذ بالتدريج هذا الطابع الغامض، اللعوب، الذى تتخلله تلميحات وإشارات لا يعبر عنها تعبيرًا كاملاً، والذى يميزه على نحو قاطع من أسلوب اللغة العلمية فى أوروبا الغربية. وفى الوقت ذاته فقد الألمان أيضًا الإحساس بالحقائق البسيطة الجادة المؤكدة، التى كانت تلقى تقديرًا رفيعًا فى الغرب، واستحوذ عليهم تمامًا الميل إلى التركيبات والتعقيدات التأملية.

ومع ذلك ينبغى ألا ينظر إلى تلك العادة العقلية التى يطلق عليها اسم "التفكير الألمانى" و"العلم الألمانى" و"الأسلوب الألمانى" على أنها تعبير عن طابع قومى ثابت، بل لقد كانت مجرد طريقة فى التفكير والكتابة ظهرت فى فترة محددة من التاريخ الألمانى، أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، واستحدثتها فئة اجتماعية محددة، هى فئة مثقفى الطبقة الوسطى الذين استبعدوا من حكم البلاد ولم يكن لهم تقريبًا أى نفوذ. وقد كان الدور الذى قامت به هذه الفئة فى تطور الطبقة المثقفة الألمانية مماثلاً فى أهميته للدور الذى قام به أدباء عصر التنوير فى تطور جمهور القراء الفرنسى. ولقد سبق أن أكد "توكفيل"، فيما يتعلق بأصل العقلية المميزة للفرنسيين، أنها تدين بميلها إلى الأفكار المعقولة الواضحة العامة للتأثير الهائل لأدب عصر التنوير[1]. وهذا القول يمكن أن ينطبق، مع اختلاف فى التفصيلات، على العقلية الألمانية بما فيها من غرابة وشغف بالمفاجآت والتعقيدات. ففى كلتا الحالتين كانت العقلية السائدة من خلق عصر مارست فيه الطبقة المثقفة التى تسير فى طريق التحرر الذاتى تأثيرًا أكثر دوامًا من أى وقت مضى، فى التطور العقلى للبلدين. ففى الغرب كله أى فى فرنسا وإنجلترا، فضلاً عن ألمانيا، كان القرن الثامن عشر عصرًا شهد بداية التفكير العلمى الحديث، ومعايير التعليم التى لا تزال تعد صالحة إلى حد ما حتى اليوم. ذلك لأن هذه الأخيرة قد ظهرت مع الطبقة الوسطى الحديثة، وإليها تدين برسوخها. مثال ذلك أن توماس مان، فى روايته "الجبل المسحور Zauberberg" ظل يحكم على عصر التنوير من نفس وجهة نظر حركة "العاصفة والاندفاع". فهو بدوره يتحدث عن "التفاؤلية الضحلة" للقرن

---

[1] A. de Tocqueville, Op. cit., PP. 247 – 8. Cf. K. Manheim, loc. Cit.

التربوى، ويجعل من شخصية سيتيمبرينى Settembrini ممثلاً للعقلانى الأوروبى الغربى من حيث هو ثرثار عاطل وإنسانى خائر.

ولقد كان انعدام الواقعية، الذى يعبر عنه التفكير المجرد واللغة الخفية المضمون لدى الشعراء والفلاسفة الألمان، يتمثل أيضًا فى نزعتهم الفردية المبالغ فيها، وشغفهم الجنونى بالأصالة. فرغبتهم فى أن يكونوا مختلفين اختلافًا مطلقًا عن كل من عداهم، إنما هى، كلغتهم المعقدة، مجرد مظهر لطبيعتهم غير الاجتماعية. والواقع أن كلمات مدام دى ستايل "أفكار جديدة أكثر مما ينبغى، ولكن لا توجد أفكار مشتركة كافية"، إنما هى أوضح تشخيص للعقلية الألمانية. فلم يكن ما يفتقر إليه الألمان هو كعكة يوم الأحد، وإنما الخبز اليومى. وقد كانوا يفتقرون إلى ذلك الرأى العام الصحى، اليقظ، المعترف به على نحو شامل، والذى فرض فى بلدان أوروبا الغربية حدًا على المطامح الفردية منذ البداية الأولى، وخلق اتجاهًا مشتركًا فى التفكير. وقد أدركت مدام دى ستايل، منذ ذلك العهد المبكر أن الحرية الفردية، أو كما يسيمها جوته "نزعة التحرر المتطرفة فى الأدب literary sans culottism"، لدى الشعراء الألمان، لم تكن سوى تعويض عن استبعادهم من مجال الحياة السياسية الإيجابية.غير أن لغتهم الغامضة و"عمقهم"، وتقديسهم لما هو صعب معقد، مستمد من هذا المصدر نفسه. فهو كله لا يعدو أن يكون تعبيرًا عن محاولة لتعويض النفوذ السياسى والاجتماعى الذى لم يعترف به لطبقة المثقفين الألمان. وهو تعويض يتخذ صورة التطرف فى العزلة العقلية وجعل الأشكال العليا للحياة الثقافية وقفًا على صفوة مختارة، مثلما كانت الحقوق السياسية وقفًا على صفوة مختارة أخرى.

ولقد كان المثقفون الألمان عاجزين عن إدراك أن العقلانية والتجريبية هما الحليفتان الطبيعيتان للطبقة الوسطى التقدمية، وهما أفضل لنظام اجتماعى لابد أن يوضع فيه حد للظلم، إن عاجلاً أو آجلاً، ولم تكن هناك خدمة يستطيع هؤلاء المثقفون أن يؤدوها للنزعة المحافظة أعظم من الحط من شأن "لغة العقل الهادئة". فقد كانوا حائرين تختلط عليهم الأهداف، وذلك لسببين: أولهما أن الأمراء كانوا يقفون من حركة التنوير موقف الرعاية والحماية. فى سبيل المظاهر فحسب، وكانوا

يلائمون بين عقلانية النظام القديم المطلق وبين الاتجاه الجديد إلى العناية بالعقل. والسبب الثاني هو التقاليد الدينية للأسر البورجوازية الصغيرة التى كانوا ينتمون إليها، والتى كانت فى كثير من الأحيان تتأثر باشتغال الأب بمهنة دينية، وقد ورث معظم ممثلى طبقة المثقفين هذه التقاليد، التى شهدت فى الفترة التى نتحدث عنها إحياء هامًا بتأثير "مذهب القنوت Pietism"، ومن هنا فقد اقتصرت طبقة المثقفين، فى كفاحها ضد عصر التنوير، على تلك الميادين التى كان يوجد فيها أوسع مجال للحركة المضادة للعقلانية، واستعارت أسلحتها العقلية قبل كل شىء من المجال الدينى والجمالى ولقد كانت التجربة الدينية ذاتها لا عقلية، كما أن تجربة الفن أصبحت لاعقلية بقدر ما تجاوزت المعايير الجمالية لثقافة البلاط. وفى مبدأ الأمر أدمج المجالان سويًا، أسوة بما حدث فى مذهب الأفلاطونية الجديدة[1]. ولكن فيما بعد أعطيت الأولوية فى النظرة الجديدة إلى العالم للمقولات الجمالية. وكان عصر النهضة قد أدرك من قبل، وأكد تلك السمات التى تتمثل فى العمل الفنى، والتى لا ينفذ إليها العقل ولا يمكن تعريفها من خلال المنطق، أى أن هذه السمات لم تكن فى حاجة إلى الانتظار حتى العصر الذى نتحدث عنه لكى تؤكد؛ لكن القرن الثامن عشر لفت الأنظار لأول مرة إلى اللامعقولية وعدم الانتظام الأساسيين فى الخلق الفنى. فقد كان هذا العصر المضاد للسلطة، الذى يعارض النزعة الأكاديمية فى فن البلاط معارضة واعية منظمة، كان أول عصر ينكر أن للوظائف الذهنية ذات الصبغة العقلانية الواعية، والذكاء الفنى والملكة النقدية، أى دور فى ظهور العمل الفنى. وعلى أية حال فإن توطيد دعائم النزعة المضادة للعقلانية ولقد لقى فى ميدان الفن معارضة أقل من تلك التى لقيها فى المجال النظرى. ومن هنا فإن الاتجاهات المعارضة لحركة التنوير انسحبت فى البداية إلى المواقع الجمالية. وغزت العالم العقلى من نقطة الارتكاز هذه. ونقل البناء المنسجم للعمل الفنى من المجال الجمالى إلى الكون بأسره، ونسبت إلى خالق الكون مقاصد خفية. كما حدث من قبل فى حالة أفلوطين. وهكذا نجد شخصًا مثل جوته، الذى لم يكن فى سائر

---

(1) آخر المذاهب الكبرى فى فلسفة العالم القديم، وكانت لها نزعة روحانية قوية، مزجت فيها بين التجربة الدينية والتجربة الجمالية، وجعلت من الجمال مظهرًا أصيلاً للروح الإلهية. (المترجم)

المجـالات ذا مـيول صوفية، يقول : "إن الجميل مظهر للقوى الخفية فى الطبيعة". وكانـت الفلسفة الطبيعية للحركة الرومانتيكية تدور بأسرها حول هذه الفكرة. وأصبح عـلم الجمـال هو المبحث الرئيسى والأداة الهامة للميتافيزيقا. بل إننا نجد فى نظرية المعـرفة عـند "كانـت" ذاتـه أن الـتجربة مـن خلـق الذات العارفة، مثلما كان العمل الفـنى يعـد دائمًـا نـتاجًا للفنان الذى هو حقًا مقيد بالواقع، ولكنه مسيطر عليه. وقد رأى كانت أنـه لا يسـتطيع أن يقـول أى شـىء تقريبًا عن تركيب الشىء فى ذاته، ولكـنه يستطيع أن يقول الكثير عن تلقائية الذات، كما حول المعرفة، التى كانت فى نظـر العصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى بأسرها تعد صورة مطابقة للواقع، إلى ظاهـرة تعتمد على العقل. وهكذا فإن التعارض بين الموضوعية وبين حرية الذات أخذ يقـل بمضـى الوقـت، وفـى نهايـة الأمـر أصبح الواقع، بوصفه موضوعًا للمعرفة، هو المجـال غـير المقيد للـذات الخلاقـة. فكـيف أمكـن أن يحدث هذا التغير فى تصور العـالم؟ صـحيح أن المذاهب الفلسفية تدون على الورق فى المكتبات وقاعات الدرس. وإذا كـان ذلـك يحـدث مـع ذلـك مـن آن لآخر، كما حدث بالفعل فى حالة المثالية الألمانـية، فـإن هـناك أسـبابًا عملـية مؤكدة لهذا بدوره. فقد كانت دراسات الفلاسفة الألمـان محوطة بجدار سميك لا ينفذ منه شىء، وكانت التجربة التى طور منها هؤلاء الفلاسـفة مذاهـبهم هـى بعيـنها انعـزالهم ووحدتهـم وافـتقارهم إلى الـتأثير فى مجال الشـئون العملـية. وكانت نزعتهم الجمالية تعبر من جهة عن عزلتهم عن العالم الذى ثبت أن "الذهن" لا حيلة له فيه، كما كانت من جهة أخرى هى الطريق غير المباشر نحـو تحقـيق مـثل إنسانى أعلى لم يكن من الممكن تحقيقه بالطريقة المباشرة، طريقة التربية السياسية والاجتماعية.

ولقـد أصـبح اسمـا فولـتير وروسـو عـلى كـل لسان فى ألمانيا فى نفس وقت اشـتهارهما فـى بيئـتهما الأصـلية تقريبًا، ولكن تأثير روسو كان أعمق وأوسع إلى حد هـائل مـن تأثير فولتير. بل أن روسو لم يجد فى فرنسا ذاتها من المؤيدين المتحمسين بقـدر ما وجد فى ألمانيا. فقد كانت حركة "العاصفة والاندفاع" بأسرها، ومعها لسنج وكانـت وهيردر وجوته وشلنج، معتمدة عليه، وكانت تعترف بدينها له. ورأى كانت فـى روسـو "نـيوتن العـالم الأخلاقى". ووصفه هيردر بأنه "قديس ونبى". كذلك فإن

السلطة التى وصل إليها شافتسبرى فى ألمانيا كانت قريبة من الشهرة التى استمتع بها فى بلاده الأصلية ذاتها. والواقع أن الكتاب الإنجليز المتخصصين فى القرن الثامن عشر لم يكونوا يعزون إلى شافتسبرى أهمية خاصة، وكانوا يعجزون عن فهم السبب الذى تمكن من أجله كاتب "من الدرجة الثانية" كهذا من أن يبلغ كل هذه الشهرة فى ألمانيا[1]. ولكنا لو اختبرنا الأوضاع فى ألمانيا عن كثب لما كان من الصعب أن نفسر كيف أن مفكرا معاديا للعقلانية مثل شافتسبرى، بإيمانه بالقيم الروحية ومعارضته لجون لوك، وحماسته الأفلاطونية، وفكرته الأفلاطونية المحدثة عن الجمال بوصفه الماهية الكامنة العميقة للألوهية، كان له على الألمان مثل هذا التأثير العميق. فقد كان شافتسبرى يمثل بدقة الأرستقراطى المنتمى إلى حزب الأحرار، وكانت فكرة الجمال الخير Kalokagathia فى مثله العليا التربوية، وفلسفته الأخلاقية المصطبغة بالصبغة الجمالية، خير ما يعبر عن خصائصه العقلية المميزة. ولم يكن التهذيب الذاتى self - breeding عنده سوى ترجمة للانتقاء الأرستقراطى من المجال المادى إلى المجال العقلى والأخلاقى. وقد انعكس الأصل الاجتماعى لمثله الأعلى فى الشخصية بطريقة لا لبس فيها ولا غموض فى فكرته القائلة أن الصراع بين الغرائز الأنانية والغيرية، وهو الصراع الذى يؤدى إلى انحطاط أخلاقى للطبقات الدنيا من البشر، يتم التغلب عليه فى الطبقات العليا "المتعلمة"، كما انعكس هذا الأصل فى توحيده بين الحق والخير وبين الجمال. فالفكرة القائلة أن الحياة عمل فنى يبدعه المرء مسترشدًا بغريزة لا تخيب (هى "الحاسة الخلقية"). مثلما يسترشد الفنان بعبقريته — هذه الفكرة كانت مفهومًا أرستقراطيًا أخذت به الطبقة المثقفة الألمانية بحماسة بالغة، إذ أن من السهل تمامًا تشويه هذه الفكرة وتفسير طابعها الأرستقراطى بأنه وعى بالسمو العقلى.

وعلى حين أن العالم كان يبدو فى نظر حركة التنوير شيئًا معقولاً تمامًا، قابلاً للفهم والتفسير، فإن حركة "العاصفة والاندفاع" كانت تعده شيئًا غير قابل للفهم، غامضًا، لا معنى له من وجهة نظر العقل البشرى. مثل هذه الآراء ليست

---

[1] **Christian F. Weiser : Shaftesbruy u. d. deutsche Geistesleben, 1916, PP. IX, XII.**

مجرد نتاج للتفكير المنظم، ولا تخضع للقواعد المنطقية. بل أن أحد الموقفين يعبر عن شعور بالقدرة على السيطرة على الواقع أو التغلغل فيه على الأقل، والآخر تعبير عن الشعور بالضياع والعزلة فى هذا الواقع. ومن المؤكد أن الطبقات الاجتماعية والأجيال الكاملة لا يمكن أن تتخلى عن العالم طواعية؛ ولو اضطرت إلى ذلك، فإنها تخترع فى كثير من الأحيان أجمل الفلسفات والقصص الخرافية والأساطير. لكى ترتفع بالقهر الذى خضعت له إلى مجال الحرية والروحانية و"الجوانية" الخالصة. وعلى هذا النحو نشأت نظريات التحقيق الذاتى "للفكرة" فى التاريخ، والأمر المطلق للشخصية الأخلاقية، والقانون الذى يفرضه الفنان الخلاق على ذاته، وغيرها من النظريات المماثلة. ولكن ربما لم يكن هناك شىء يعبر بأكبر قدر من العمق والشمول عن الدوافع التى استخلصت منها حركة "العاصفة والاندفاع" نظرتها إلى العالم بقدر ما يعبر عنها مفهوم العبقرية الفنية، الذى وضعته فى قمة القيم البشرية. فهذا المفهوم يتضمن أولاً معيارى اللامعقول والذاتى، اللذين أكدتهما حركة الرومانتيكية المسبقة، فى مقابل اتجاه عصر التنوير إلى التعميم والتأكيد القطعى الجازم. كما أنه يتضمن تحويل القهر الخارجى إلى حرية باطنة، تتسم بالتمرد والطغيان فى نفس الآن. وأخيرًا فهو يتضمن مبدأ الأصالة، الذى أصبح . فى هذه اللحظة التى بدأ فيها الأديب يتحرر وأخذ فيها التنافس يشتد ساعة بعد أخرى، أهم الأسلحة فى صراع الطبقة المثقفة من أجل البقاء. فالخلق الفنى، الذى كان بالنسبة إلى العصر الكلاسيكى الخاضع لتقاليد البلاط، وكذلك بالنسبة إلى عصر التنوير، نشاطًا ذهنيًا محدد المعالم، مبنيًا على قواعد للذوق يمكن تفسيرها وتعلمها قد بدا الآن عملية غامضة مستمدة من مصادر لا يمكن كشف أسرارها، كالإلهام الإلهى، والحدس الأعمى، والحالات النفسية التى لا يمكن حسابها. وعلى حين أن العبقرى كان فى نظر الحركة الكلاسيكية وحركة التنوير شخصًا يتميز بذكاء أرفع، ويتقيد بالعقل والنظر والتاريخ والتراث والتقاليد، فإنه أصبح فى نظر الحركة الرومانتيكية المسبقة وحركة "العاصفة والاندفاع" تجسيدًا لمثل أعلى يتميز قبل كل شىء بالافتقار إلى كل هذه القيود. فالعبقرى ينقذ من تعاسة الحياة اليومية، وينقل إلى عالم حالم من حرية الاختيار التى لا يقيدها أى قيد. فى هذا العالم يحيا متحررًا من أغلال العقل، بل

مالكا لقوى صوفية تتيح لـه الاستغناء عن التجربة الحسية المعتادة. وهكذا يقول لافاتر Lavater : "إن للعبقرى بصيرة كاشفة، أى أن مشاعره تطغى على قدراته على الملاحظة. فهو لا يلاحظ، بل يرى، ويشعر". ومن المؤكد أن الجوانب اللاعقلية واللاشعورية لمفهوم العبقرية قد ظهرت لأول مرة فى حركة الرومانتيكية المسبقة فى أوروبا الغربية، وذلك أولاً فى كتاب ادوارد ينج: "خواطر عن التأليف الأصيل Conjectures on Original Composition (١٧٥٩) ولكن العلاقة بين العبقرى وبين الشخص الموهوب فحسب، هى فى هذه الحالة الأخيرة أشبه بالعلاقة بين "الساحر" و"المعمارى البارع"، على حين أن العبقرى أصبح هو العملاق المتمرد الشبيه بالآلهة فى نظر حركة "العاصفة والاندفاع". فلم يعد العبقرى ساحرًا لديه خدع وألاعيب يستحيل تتبعها، وإن كانت تظل مع ذلك خدعًا طبيعية، بل أصبح هو الحفيظ على حكمة غامضة، و"المتحدث عن أمور لا يمكن التحدث عنها"، والمشرع فى عالم خاص به، تسوده قوانين هو الذى سنها[١]. وأهم ما يميز مفهوم العبقرية هذا عن مفهوم "ينج"، هو الذاتية المتطرفة التى يدين بها للوضع الخاص فى ألمانيا. صحيح أن الجوانب الشخصية للإبداع الفنى كانت معروفة من قبل فى العالم اليونانى وفى عصر النهضة، ولكن أيًا من هذين العصرين لم يصل على مفهوم للفن يمكن مقارنته، من حيث الذاتية، بمفهوم القرن الثامن عشر[٢]. ومع ذلك، فحتى فى القرن الثمن عشر ذاته، كانت ألمانيا هى البلد الوحيد الذى تطورت فيه النزعة الذاتية فى الفن حتى أصبحت سعيًا جنونيًا وراء الأصالة، لا يمكن تفسيره على أنه مجرد احتجاج على قطعية عصر التنوير، وعلى أنه دعاية ذاتية يقوم بها أدباء يتنافسون فيما بينهم. بل أن على المرء لكى يفهم هذه النزعة الذاتية، أن يأخذ فى اعتباره أيضًا ذلك الاحترام الهائل الذى كان يقابل به "الشخص النشط"، و"الإنسان الكريم". فلم يكن من الممكن بطبيعة الحال أن تظهر هذه الذاتية المتطرفة،

---

(١) **Rudolf Unger : Humann u. d. Aufklaerung, 1925, 2nd edit., I, PP. 327 – 8.**

(٢) **Cf. B. Schweitzer : Der bildende Kunstler u. der Begriff des Kuenstlerischen in der Antike, 1925, P. 130 – Alfred Stange : "Die Bedeutung des Subjektivistischen Individualismus fuer die europaeische Kunst von 1750 – 1850." Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., vol. IX, No. I, P. 94.**

التى سميت عن حق: "فيض من الخبل البورجوازى"[1]، إلا فى عالم بورجوازى متحرر نسبيًا، مستقل عن الأخلاق الطبقية للأرستقراطية، وعن روح التضامن السائدة فيها، تسوده روح المنافسة الحرة. ولكن لولا التناقض النفسانى للطبقة المثقفة الألمانية المكبوتة المهددة، التى كانت تبحث دائمًا عن تعويض، وتتأرجح دون استقرار بين الاستسلام والجرأة، والتشاؤم والاستبشار، لكان من العسير أن تتخذ ذلك الطابع المرضى المميز لحركة "العاصفة والاندفاع". ومع ذلك فليست النزعة الذاتية وحدها هى التى كانت تغدو مستحيلة التصور لولا هذا التناقض الباطن، وهذا الاتجاه إلى الإفراط فى التعويض عن نواحى النقص فى الحياة العملية، بل إنه ليكون من المستحيل أيضًا فى هذه الحالة أن نتصور ما حدث فى حركة الرومانتيكية المسبقة فى ألمانيا من انحلال للبناءات الشكلية فى الفن، وما تتسم به هذه الحركة من هروب إلى الإسراف والافتقار إلى الشكل، أو أن نفهم رأيها القائل أن كل شكل زائف ناقص فى أساسه. ذلك لأن العالم، الذى كان قد أصبح غريبًا معاديًا فى نظر حركة الرومانتيكية المسبقة، لم يكن يصلح فى نظرها مادة تشكل فى هيئة كاملة، ومن هنا فإن أصحاب هذه الحركة جعلوا من البناء المفتت لنظرتهم إلى العالم، ومن الطبيعة المجزأة لموضوعاتهم، رموزًا للحياة ذاتها. فكلمة جوته القائلة أن كل القوالب كاذبة. مستمدة من نظرة هذا الجيل إلى الحياة، وهى تنسجم تمامًا مع كلمة هامان Hamann ، الذى قال أن جميع المذاهب هى "فى ذاتها عقبة وجه الحقيقة"[2].

ولو تأملنا بناء حركة "العاصفة والاندفاع" من وجهة نظر علم الاجتماع، لوجدناه أشد تعقيدًا حتى من الأشكال الأخرى التى اتخذتها حركة الرومانتيكية المسبقة فى أوروبا الغربية. ويرجع ذلك إلى أن الطبقة الوسطى وفئة المثقفين الألمان لم يكونوا قد اندمجوا فى حركة التنوير إلى الحد الذى يجعلهم يركزون أنظارهم بشدة على أهداف الحركة ولا ينحرفون عنها. كما يرجع أيضًا إلى أن صراع هاتين الفئتين ضد عقلانية نظام الحكم المطلق كان فى الوقت ذاته صراعًا ضد الاتجاهات التقدمية

---

(1) L. Balet – E. Gerhard, Op. cit., P. 228 .

(2) Hamann's "Leben und Schriften von C.H. Gildemeister", 1857 – 73, vol. V, P. 228.

فـى ذلـك العصر. فهم لم يدركوا أبدًا أن عقلانية الأمراء تمثل، بالنسبة إلى المستقبل، خطـرا أقـل من اللاعقلانية السائدة بين أفراد طبقتهم ذاتها. وهكذا فإنهم تحولوا من أعـداء لـلحكم المطلـق إلى أدوات فـى يـد الرجعـية، ولم يكونوا أكثر من خدام لمصالح الطـبقات المـميزة حين هاجموا المركزية البيروقراطية. وبطبيعة الحال فإن صراعهم لم يكـن موجهًـا ضد اتجاه النظام القائم إلى التسوية الاجتماعية، وهو الاتجاه الذى كان يـتعارض مـع مصالح الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى العالية، وإنما كان موجهًا ضـد اتجـاه ذلـك الـنظام إلى التعمـيم وتجاهل كل تميز وتنوع عقلى. فكانوا يناصرون حقـوق الحـياة، والوجـود الفـردى، والـنمو الطبـيعى والعضوى، ضد النزعة الشكلية الجامدة للدولة ذات الصبغة العقلانية، وكان هدفهم هو إنكار الدولة البيروقراطية بما فـيها مـن تعمـيم آلى وتنظـيم صارم لا يفلت منه أحد، ولكنهم كانوا يهدفون أيضًا إلى نـبذ الـنزعة الإصـلاحية القائمة على التخطيط والتنظيم فى عصر التنوير. وعلى الرغم مـن أن فكـرة الحـياة التلقائـية اللاعقلـية كانـت لا تزال ذات طبيعة غير محددة ولا مسـتقرة، وكانـت قطعًـا معادية لحركة التنوير، وإن لم يكن هدفها قد أصبح محافظًا بصـورة واضـحة بعـد، فإنهـا كانـت تـنطوى مـنذ ذلـك الحـين عـلى ماهية الفلسفة المحافظـة بأسـرها. وكـان الانتقال يسيرًا من نقطة بدايتها هذه إلى القول بوجود مبدأ "للحياة" يتسم بالطابع الصوفى فوق العقلى، وتبدو عقلانية فكر التنوير، فى مقابله، غـير طبيعـية، جـامدة، متعصـبة، كمـا كان من السهل بعد ذلك تصوير ظهور النظم السياسـية والاجتماعـية مـن "الحـياة" التاريخـية عـلى أنـه نمـو "طبيعى"، أى فوق البشـرى وفـوق العقلى، وذلك من أجل حماية هذه النظم من كل الهجمات المتعمدة، ولضمان استمرار النظام القائم.

وقـد يـبدو مـن المسـتغرب لأول وهلة أن نجد النزعة المحافظة، التى اعتدنا أن نـربط بيـنها وبـين فكـرة الـدوام والاسـتمرار، تؤكـد فـى هـذه الحالة قيمة الحياة والـنمو. عـلى حـين أن الـنزعة المتحررة، التى ترتبط فى أذهاننا عادة بفكرة الحركة والديناميكـية، تتخذ موقفًا يرتكز على العقل. وقد بذلت محاولة لإرجاع هذه المفارقة الواضـحة إلى ذلـك الـتحالف الواضح الجلى مع العقلانية، الذى نما فى ظله التفكير الـثورى للطـبقة الوسـطى، عـلى حـين أن التـيار العكسـى اتخـذ لنفسـه وجهـة النظر

الأيديولوجية المضادة من أجل "المعارضة فحسب"[1]. ولكن الصعوبة فى هذه المشكلة إنما ترجع إلى أن العلاقة بين الاتجاهات السياسية المختلفة فى القرن الثامن عشر وبين العقلانية ليست واضحة المعالم، وأن النزعة المحافظة ذاتها كانت فى ذلك العصر تنطوى على صبغة معينة من العقلانية. فالحقيقة التى تتحكم فى الموقف الخاص لحركة "العاصفة والاندفاع" بين حركة التنوير والحركة الرومانتيكية هى أن من المستحيل الاقتصار على الربط بين العقلانية والتقدم، من جهة، وبين اللاعقلانية والرجعية من جهة أخرى، وأن العقلانية الحديثة ليست ظاهرة محددة لا لبس فيها ولا غموض بل هى إلى حد معين سمة عامة للتاريخ الحديث. فمنذ عصر النهضة تركت العقلانية طابعها الخاص على كل فترات التطور وجميع طبقات المجتمع. وكانت تارة تبدى ميلاً إلى المرونة والحركية الذهنية، وتارة أخرى تصبو إلى ما هو دائم يسرى على نحو شامل. فعقلانية عصر النهضة الإيطالى من نوع يختلف عن عقلانية العصر الكلاسيكى الفرنسى، كما أن عقلانية عصر التنوير مختلفة بدورها كل الاختلاف عن عقلانية أرستقراطية البلاط والملكية المطلقة. ولقد كانت هناك عقلانية تقدمية للطبقة الوسطى، ولكن كانت هناك أيضًا عقلانية مميزة للطبقة المحافظة. ذلك لأن الطبقة الوسطى فى عصر النهضة كان عليها أن تكافح ضد العادات والتقاليد الجامدة التى تشل كل تقدم، ومن هنا كانت عقلانيتها ذات طابع دينامى معاد للتقاليد، يتجه نحو تحقيق أقصى قدر من الكفاءة والفعالية. أما الأرستقراطية فى هذه الفترة ذاتها فكانت ذات طابع فروسى رومانتيكى، لا يقوم على العقل ولا يصطبغ بالصبغة العملية. ولكن ضغط التطورات الاقتصادية من بداية القرن السادس عشر فصاعدًا دفع هذه الطبقة الأرستقراطية إلى أن تتكيف على نحو متزايد مع عقلانية الطبقة الوسطى، مع تعديل لبعض مظاهر هذه الطريقة فى التفكير والتجربة. وهكذا نجدها أولاً تتخلى عن الاتجاه المضاد للتقاليد فى الأيديولوجية العقلانية للطبقة الوسطى، وتعوض ذلك باستبعاد كل العناصر الخيالية والرومانسكية من فهمها الخاص للعالم، الذى تسوده روح العصور الوسطى. كما

---

(1) K. Mannheim, lox. cit., P. 470 .

نجدها خلال القرن السابع عشر تضع فلسفة للنظام الدقيق كانت "مضادة للدينامية" بقدر ما كانت "معقولة". ولقد كانت الطبقة الوسطى فى عصر التنوير خاضعة فى البداية لتأثير هذه الأرستقراطية ذات التفكير العقلانى، ومنها اقتبست المثل الأعلى لمستوى فى الحياة يتميز بأنه معيارى دقيق التنظيم، وإن كانت قد ظلت متمسكة، فى نواح أخرى، بالشكل الأقدم عهدًا للعقلانية، المستمد من عصر النهضة، وعملت باطراد على تطوير مبدأ الكفاءة والمنافسة الاقتصادية. غير أن الطبقة الوسطى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر انصرفت فى بعض النواحى عن العقلانية، وتركت لطبقة النبلاء والطبقة المتوسطة العليا مهمة تفسيرها مؤقتًا. وهكذا أصبحت القطاعات المتوسطة من البورجوازية متأثرة بنزعة روسو، عاطفية ورومانتيكية، على حين أن الطبقات العليا كانت تزدرى كل هذا الهراء العاطفى، وظلت محتفظة بولائها لنزعتها العقلية الخاصة. ومع ذلك فإن الطبقة الوسطى التقدمية احتفظت بالطابع الدينامى المضاد للتقاليد فى نظرتها إلى الحياة، مثلما تمسكت الطبقات المحافظة بالنزعة التقليدية لفلسفتها الاجتماعية، على الرغم من عقلانية مبادئها الأخلاقية وموقفها من الفن. ومع ذلك فإن الطابع الدينامى المميز الذى ينسب عادة إلى النظرة التقدمية المتحررة إلى الحياة، لو اختبر بدقة، لتبين أنه لا يعدو أن يكون صفة مجازية، شأنه فى ذلك تمامًا شأن الطابع السكونى (الاستاتيكى) الذى ينسب إلى العقلانية. فالنزعة التحررية والنزعة المحافظة تتسمان معا بأنهما دينامية وعقلانية فى الآن نفسه، ولقد كان من المستحيل عليهما أن تكونا على أى نحو آخر فى هذه المرحلة من التطور، التى كانت فيها العصور الوسطى تصفى تصفية نهائية. ولم يعد هناك الآن من أعداء للعقلانية سوى المثاليين، الذين أربكهم الموقف الاجتماعى المعقد، وكذلك دعاة النزعة المحافظة — حسب ما كانوا يصفون أنفسهم. فلم يكن الأخيرون يناصرون حقوق "الحياة" ضد العقل لأن العقلانية فقدت بالفعل سلطتها ونفوذها، بل لأن التفكير العينى، المبنى على الواقع، والذى سوف يدعى كل من الطرفين بعد وقت قصير أنه هو الذى يحتكره، قد اكتسب قيمة جديدة مضاعفة.

وربما كان هيردر هو الشخصية المميزة بحق للأدب الألماني في القرن الثامن عشر. فهو يجمع في ذاته بين أهم تيارات العصر، ويعبر على أوضح نحو عن ذلك الصراع الأيديولوجي، وذلك المزيج من الاتجاهات التقدمية والرجعية، الذي يسود مجتمع ذلك العصر. فهو يحتقر "الثقافة العقلية العملية" لعصر التنوير، ولكنه من جهة أخرى يتحدث عن عصره على أنه "قرن عظيم بحق"، ويتصور أن من الممكن التوفيق بين آرائه المضادة للعقلانية وبين التحمس للثورة الفرنسية، مثلما كان معظم المثقفين والكتاب الألمان، وضمنهم كانت وفيلاند Wieland وشيلر وفريدرش شليجل وفشته، أنصارًا متحمسين للثورة الفرنسية في البداية، ولم يتخلوا عنها إلا بعد "المؤتمر Convention". وقد سار تطور هيردر في نفس الطريق الذي سارت فيه فئة المثقفين الألمان، من نزعة التمرد في حركة "العاصفة والاندفاع" إلى الموقف البورجوازي السائد في العصر الكلاسيكي، والذي يتسم برؤية أوضح، وإن كان يتسم بمزيد من الاستسلام. والواقع أن هيردر يعد مثلاً يلقي أوضح ضوء ممكن على أهمية فيمار في الأدب الألماني. فقد حل تأثير جوته فيه محل تأثير هامان وياكوبي، وزاده قربًا من العقلانية. وقد كتب رثاء قصيرًا للمفكر لسنج، المناضل الشجاع من أجل الحقيقة، ولم يقتصر على تجاوز نزوعه السابق إلى التمسك بأصول الدين، بل لقد أضفى على عقيدته طابعًا جماليًا، وطبق نظريته في أصل الأغنية الشعبية على الوثائق الأصلية للدين، بحيث أصبح الكتاب المقدس في نظره، آخر الأمر، مجرد نموذج قديم العهد للشعر الشعبي. ومن جهة أخرى فقد وجد أن من المستحيل عليه أن يتخلى تمامًا عن ماضيه؛ فتحولت الروابط التي كانت تجمعه بالكنيسة في شبابه إلى نوع من التزمت الأخلاقي، كما أن فلسفته في التاريخ، التي تقترب كل القرب من آراء بيرك Burke ، تشهد بمدى استمرار تغلغل جذور العالم المحافظ فيه. ولقد كان العنصر المشترك بينه وبين بيرك هو قبل كل شيء رغبته في أن يفهم الأشكال المتغيرة ويغيرها ويخرقها[1]. وعلى الرغم مما كان يتصف به هيردر من تقوى وادعة، فإن نظرته إلى التاريخ، التي تؤكد أشكاله المتغيرة، وتتخذ من الدورة النباتية نقطة

(1) Friedrich Meuseul : Edmund Burke u. d. franz Revol., 1913, PP. 127 – 8 .

بداية لها، وترى أن هناك نموًا من البذرة إلى البرعم والزهرة، ومن الازدهار إلى الذبول والموت، هي في جميع مظاهرها تعبير عن نظرة متشائمة أساسًا إلى العالم، تنطوي، منذ ذلك الوقت المبكر، على بذور نظرية شبنجلر في تدهور الحضارات[1].

ولقد وصفت النزعة الكلاسيكية عند هيردر وجوته وشيلر بأنها "النهضة" الألمانية المتأخرة، وبأنها معادلة للنزعة الكلاسيكية الفرنسية. ولكن الفارق الرئيسي بينها وبين جميع الحركات المماثلة خارج ألمانيا هو أنها تمثل مركبا من اتجاهات كلاسيكية ورومانتيكية، بل هي تبدو رومانتيكية تمامًا، ولاسيما من وجهة النظر الفرنسية[2]. ولكن أصحاب النزعة الكلاسيكية من الألمان، الذين كانوا جميعهم تقريبًا. من أعضاء حركة "العاصفة والاندفاع" في شبابهم، والذين يستحيل فهمهم بدون عبادة الطبيعة عند روسو، قد تخلوا في الوقت ذاته عن عداء روسو للحضارة وعن نزعته العدمية . فقد كانوا يعيشون في حالة شغف محموم بالثقافة والتعليم، ولم يكن يدانيهم في ذلك أي جيل آخر من الكتاب منذ عهد أصحاب النزعة الإنسانية، وكانوا يرون أن الحامي الحقيقي للثقافة هو المجتمع المتحضر، لا الفرد الموهوب[3]. فالمثل الأعلى للتعليم عند جوته، قبل غيره، لم يكن يتحقق بالطريقة الصحيحة إلا في ثقافة مجتمع كامل، وكان معيار قيمة هذا التعليم في نظره هو مقدار تلاؤم منجزات الفرد مع النمط البورجوازي للحياة. على أن هذا الفهم للثقافة هو الذي يميز طبقة من الأدباء نالت بالفعل حظها من النجاح والتقدير، واكتفت بما حظيت به من التكريم، ولم تعد تشعر بأي نوع من السخط إزاء المجتمع. ولكن هذا النجاح لا يعني أن الكتاب الكلاسيكيين أصبحت لهم في أي وقت شهرة شعبية؛ بل أن أعمالهم لم تتغلغل في حياة الأمة بنفس العمق الذي تغلغلت به الأعمال الكلاسيكية للأدب الفرنسي والإنجليزي فيها. وكان جوته نفسه هو الكاتب الأقل شعبية من الجميع . فلم تكن شهرته، خلال حياته، تمتد إلا إلى قطاع مثقف محدود تمامًا، بل أن كتاباته فيما بعد لم تكن تقرأ تقريبًا خارج نطاق المثقفين. وقد شكا مرارًا من عزلته. على الرغم من أنه كان بحق، كما قال شيلر. "أكثر الناس

---

(1) Hans Weil : Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips, 1930, P. 75.

(2) Julius Peterson : Die Wesensbestimmung der Romantik, 1926, P. 59 .

(3) H.A. Korff : "Die erste Generation der Goethezeit." Zeitschr. F. Deutschkunde, 1928, vol. 42, P. 641.

قدرة على الاتصال بالغير"، وكانت نفسه تهفو إلى التعاطف والفهم والتأثير فى الآخرين. وتدل الكمية الضخمة من الرسائل التى خلفها، والمحادثات التى سجلت معه، على مقدار ما كان يعنيه بالنسبة إليه الاتصال والتبادل العقلى، والتنمية المتبادلة للأفكار. ومع ذلك فقد كان جوته على وعى تام بأن تأثيره منعدم، وكان الافتقار إلى الاتصال المتبادل فى الحياة العقلية الألمانية هو فى نظره علة الطابع الخاص الذى اتخذه الأدب الألمانى بوجه عام، بل ذلك الطابع الذى اتخذته كتاباته الخاصة. ولقد كانت فترة شعبيته الحقيقية هى فترة شبابه، عندما نشر "جوتس Goetz" و"فيرتر". أما بعد انتقاله إلى فيمار وبدء اشتغاله بالأعمال الرسمية، فإنه اختفى من الحياة الأدبية إلى حد ما[1]. وفى فيمار كان جمهوره يتألف من ستة أشخاص — الدوق، والدوقتين، والسيدة فون شتين، وكنيبل Knebel وفيلاند Wieland — ولهذا الجمهور كان يقرأ بصوت مرتفع أعماله الجديدة التى لم تكن كثيرة أو كبيرة، أى كان يقرأ فصولاً منفردة وفقرات من مؤلفاته. ولكن علينا ألا نسرف فى الخيال فنتصور أن هذا الجمهور كان متفهمًا له بعمق[2]. فأفضل وصف للموقف هو ذلك الذى يتمثل فى حادثة مدرب الكلاب، الذى سمح له بعرض ألعابه فى مسرح البلاط على الرغم من احتجاجات جوته القوية. ونستطيع أن نتخيل الحالة فى البلاطات الأخرى، إذا كانت الحالة بمثل هذا السوء فى فيمار! والواقع أنه لم يكن يوجه إلى الأدب فى ذاته اهتمام خاص فى فيمار، بل إن القراءة كانت فى هذا البلاط بدوره، كما فى أوساط البلاط الأخرى، وبين طبقة النبلاء بوجه عام. تقتصر فى معظم الأحيان على آخر الكتب الفرنسية[3]. أما بالنسبة إلى الجمهور الواسع، بقدر ما كان لديه أى اهتمام بالأدب الجاد أصلاً، فقد أصبح شيلر هو محور الاهتمام خلال الفترة التى قضاها جوته فى إيطاليا. مثال ذلك أن "دون كارلوس" لقيت استقبالاً أشد حماسة بكثير مما لقيته "تاسو". ولكن الشخصيات التى حققت أعظم نجاح أدبى لم تكن جوته ولا شيلر، وإنما جسنر Gessner وكوتسيبوه Kotzebue . فلم يبلغ جوته مكانته الفريدة فى الأدب الألمانى إلا بعد ظهور

---

(1) Viktor Hehn : Gedanken ueber Goethe, 1887, P. 65 .

(2) Ibid., P. 74 .

(3) Ibid., P. 89 .

الرومانتيكيين ، وحماستهم "لفيلهلم ميستر Wilhelm Meister" قبل كل شيء[1].

والواقع أن تحمس الرومانتيكيين لجوته هو أوضح مظاهر ذلك الاشتراك العميق في المصالح الذى كان، على الرغم من كل الخلافات الشخصية والأيديولوجية، اشتراكًا لا يمكن الخروج عنه، والذى كان يجمع فى وحدة واحدة بين الحركتين الكلاسيكية والرومانتيكية، بل يجمع كل فترة الثقافة الألمانية ابتداء من "العاصفة والاندفاع" فصاعدًا. فالفن هو التجربة العظيمة التى يشتركون فيها، ليس فقط بوصفه موضوعًا لأسمى لذة ذهنية، أو بوصفه الطريق الوحيد الذى ظل مفتوحًا لكى يحقق الإنسان كماله الشخصى، بل أيضًا بوصفه الأداة التى تستطيع بها الإنسانية أن تستعيد براءتها المفقودة، وتمتلك الطبيعة والثقافة فى آن واحد. فالتربية الجمالية، فى نظر شيلر، هى الخلاص الوحيد من الشر الذى أدركه روسو، أما جوته فإنه يذهب أبعد من ذلك، عندما يقول أن الفن هو محاولة الفرد أن "يحفظ نفسه ضد القوة الهدامة للكل." وهنا تصبح للتجربة الفنية نفس الوظيفة التى كان الدين، حتى ذلك الحين، هو وحده القادر على تحقيقها: إذ أصبحت هذه التجربة القلعة التى يحتمى بها المرء ضد الفوضى والاضطراب.

وتكفى جملة كهذه لإعطاء المرء فكرة عن نظرة جوته إلى الحياة، التى كانت مستقلة تمامًا عن مجال الدين، وإن كان من الجائز أنها لم تكن لادينية. ذلك لأنه، على الرغم من مثاليته "الفاوستية"، ونزعته الجمالية الأرستقراطية، وعبادته للنظام، التى كانت محافظة إلى حد التعصب، كان من أشد ممثلى حركة التنوير تطرفًا فى ألمانيا. وبرغم أنه ليس من الدقة أن نصفه بأنه عقلانى واقعى، فلابد من أن يعد عدوا لدودا لكل اتجاه إلى الجهالة، وخصمًا عنيفًا لكل نزوع إلى التصوف والغيبيات، ولكل القوى الرجعية المعوقة. وعلى الرغم من ارتباطه بحركة "العاصفة والاندفاع" فقد كان يشعر بكراهية عميقة لكل نزعة رومانتيكية، ولكل كبت أهوج للعقل، وكان يتعاطف بنفس العمق مع الواقعية الصلبة، والنظام والتقدير المعنوى للعمل، والتسامح مع الطبقة الوسطى. صحيح أن الروح الاندفاعية المميزة لفترة تأليف "فيرتر"، وما فيها من احتجاج صارخ على النظام الاجتماعى السائد والأخلاق التقليدية، قد خفت بمضى الوقت، غير أن جوته ظل عدوا لكل اضطهاد، ومكافحًا

(1) Heine : Die romantische Schule, I, 1833 .

ضد كل ظلم يهدد الطبقة الوسطى بوصفها جماعة عقلية حية. ولم يدرك جيته القيمة الحقيقية لهذه الجماعة إلا فيما بعد، ولم يعرب عن تقديره لها إلا فى "فيلهلم ميستر". والحق أنه ليس من الضرورى على الإطلاق إنكار أو إخفاء ميول جوته العقلية الأرستقراطية، ومطامحه فى البلاط، وتركز شخصيته حول ذاته، وكأنه من آلهة الأولمب، وعدم اكتراثه السياسى، بل وعبارته المحرجة المحيرة "الظلم ولا الفوضى" ولكن على الرغم من كل شىء، فقد ظل جوته نصيرا للحرية والتقدم، ولم يقتصر على مناصر تهما بوصفه كاتبًا وشاعرًا تنعكس هذه المعانى ذاتها فى واقعية فنه، وفى "الالتزام المحمود بالواقع"، على حد تعبيره. والواقع أن سبيل النضال ضد الرجعية ومع التقدم متشعبة. فثمة شخص يكره البابا وبطانته، وآخر يكره الأمراء وحواشيهم، وثالث يكره مستغلى الشعب ومضطهديه، ولكن هناك أيضًا من يستشعرون معنى الرجعية بكل عمق فى التضليل المتعمد للأذهان البشرية، وفى الحيلولة بينها وبين الحقيقة. عند هؤلاء الأخيرين تتمثل كل ضروب الظلم الاجتماعى بأقصى قدر من الوضوح فى "الخطيئة فى حق الروح". وهم حين يتصدون للدفاع عن حرية العقيدة والفكر والكلام، إنما يناضلون فى سبيل تلك الحرية التى لا تتجزأ والتى هى واحدة فى جميع أشكال الحياة. وعلى الرغم من أن جوته لم يكن يتعاطف كثيرًا مع محاولات قتل الطغاة، فقد كان شديد الحساسية للتهديدات الموجهة إلى حرية الفكر، ولم يكن أبدا طرفا فى أية قيود تفرض عليها. وعندما استدعى المحافظون المثقفين الألمان، ولاسيما جوته نفسه، فى عام ١٧٩٤، لكى يضعوا أنفسهم تحت تصرف عصبة الأمراء الجديدة، وبذلك يخلصون البلاد من "الفوضى" التى تهددها بالخطر، أجاب جوته بأنه يرى من المستحيل الجمع بين الأمراء والكتاب على هذا النحو[1].

ولقد كان كل شىء أسهم فى تعليم جوته فى حداثته، من الأسرة التى ينتمى إليها، إلى ذكريات طفولته، إلى مدينة فرانكفورت الإمبراطورية إلى مدينة ليبزج الجامعية التجارية، وشتراسبورج القوطية، وبيئة إقليم الراين، ودارمشتات. ودوسلدورف. وبيت كليتنبرج Klettenberg وأسرة شونيمان Schoenemann كان ذلك كله منتميًا تمامًا إلى الطبقة الوسطى بأفضل معانى الكلمة، فكان ينتمى

---

(1) Thomas Mann : Goethe als Repraesentant des Buergertums, 1932, P. 46 .

جزئيًا إلى الطبقة المتوسطة العليا، بل يقترب أحيانًا من حدود الأرستقراطية، ولكنه لا يفقد أبدًا ارتباطه الباطن بروح الطبقة الوسطى[1]. ومع ذلك لم يكن طابع الطبقة الوسطى عند جوته موقفًا ذهنيًا مناضلاً، ولم يكن أبدًا موجهًا إلى النبلاء من حيث هم نبلاء، حتى فى فترة شبابه، أى فى فترة تأليف "فيرتر"[2]. بل لقد كان يعتقد أن حماية طريقة الحياة البورجوازية من الجهالة والبعد عن الواقعية أهم من حمايتها من تأثير الطبقات العليا للمجتمع . ولقد كانت أطراف النقاط وأكثرها أصالة فى نظرة جوته إلى الموقف البورجوازى من الحياة هى أن هذه النظرة تعكس وعى الفنان الحديث بإطاره الذهنى المنتمى إلى الطبقة الوسطى، وتؤكد المعايير الأخلاقية للعمل العادى حتى بالقياس إلى الإنتاج الفنى. فقد أكد جوته مرارًا أن للخلق الشعرى طابعًا شبيهًا بطابع العمل الحرفى، وكان أول ما يطالب به الفنان أن يكون شخصًا يعتمد عليه فى مهنته. والواقع أن الفن والأدب كان يمارسان منذ عصر النهضة على أيدى أشخاص ينتمون فى معظم الأحيان إلى الطبقة الوسطى. وكانت علاقة العمل الحرفى التى تربط المنتج بفنه، تؤخذ قضية مسلمًا بها، حتى لم يكن هناك أى معنى لتأكيدها تأكيدًا خاصًا. بل إن ما كان من الواجب عمله هو تشجيع الفنانين والكتاب على الارتفاع بأنفسهم فوق مستوى البراعة التكنيكية وحدها. ولم يبد أن من المستحب تذكير الفنانين والكتاب بالأصل البورجوازى شبه الحرفى لمهنتهم إلا فى القرن الثامن عشر، عندما أصبحت الطبقة الوسطى من جهة أشد وعيًا بخصائصها الطبقية، وحين أخذت النزعة الذاتية الجموح عند "العبقريات الأصيلة"، ونبذهم لكل القواعد والنظم، تبدو – من جهة أخرى – وكأنها نمو زائد مشوه للتحرر البورجوازى، وضرب من المنافسة الوحشية. وبطبيعة الحال لم يعد من الضرورى، فى ذلك الحين، تنبيه الأذهان إلى المكانة الرفيعة للكاتب، ولكن كان من المفيد حماية طبقة الأدباء من انتشار الدخلاء والدجالين. ذلك لأن السلوك "على طريقة العباقرة" كان أسلوبًا من أساليب المنافسة يلجأ إليه الكتاب عندما كانوا يناضلون فى سبيل التحرر، أما الاحتجاجات على استخدام أمثال هذه الأساليب فقد سمعت

---

(1) Cf. Alfred Nollau : Das lit. Publikum des jungen Goethe, 1935, P. 4.

(2) Georg Keferstein : Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe, 1933, PP. 90 – 1.

لأول مرة عندما لم تعد هذه الأساليب لازمة. وبعبارة أخرى فإن السماح للكاتب بأن يكون "أشبه بالعبقرى" كان مظهرًا لبلوغه الاستقلال، أما حين لم يعد الكاتب راغبًا فى أن يكون "أشبه بالعبقرى" أو مضطرًا إلى ذلك، فقد كان ذلك تعبيرًا عن وضع أصبحت فيه الحرية الفنية أمرًا مسلمًا به. والواقع أن جوته كان لديه وعى ذاتى قوى بأنه مواطن محترم وفنان معترف به، بحيث أخذ يسعى إلى تجنب كل مبالغة، سواء فى فنه وفى مسلكه، وكان يشعر بنفور خاص نحو ذلك الافتقار إلى التماسك والانضباط ، والميل إلى ما هو فوضوى مرضى، وهى الصفات التى تمثل سمات ثابتة إلى حد ما فى شخصية الفنان[1]. وبذلك استبق جوته سمة من سمات القرن التاسع عشر، ومن سمات الفنان الحديث الناجح الذى يقف إزاء لغو النزعة البوهيمية موقف الحرص المبالغ فيه، ويتخذ لنفسه أسلوبًا سويًا بورجوازيًا. بل يكاد يكون بورجوازيًا صغيرًا، فى الحياة، خوفًا من أن يبدو شخصًا لا يعتمد عليه.

ولما كانت الطبقات الناجحة تبغض كل أنانية وفردية مبالغ فيها، فإن المثل الفنى الأعلى للنزعة الكلاسيكية الألمانية، تمشيًا منه مع هذا الاتجاه، كان يسيطر عليه اتجاه إلى ما هو نوعى، وما يصدق على نحو شامل، وما هو منتظم معيارى، باق لا ينال منه الزمان. وكانت هذه النزعة ، على عكس حركة "العاصفة والاندفاع"، ترى فى الشكل أو القالب تعبيرًا عن ماهية العمل الفنى وفكرته ذاتها، ولا تقتصر فى تعريفها على القول بأنها انسجام خارجى بحت بين العلاقات، ومجرد تعبير عن التناسق وجمال الخطوط. فهى تعنى بالقالب "القالب الباطن"، أى ما يعادل، على نطاق مصغر، مجموع الوجود بأكمله. وقد نجح جوته أخيرًا فى تجاوز هذا الشكل ذاته من أشكال النزعة الجمالية، واهتدى إلى الطريق الموصل إلى فلسفة أكثر واقعية، مبنية على فكرة المجتمع البورجوازى. والواقع أن مضمون "فيلهلم ميستر" إنما هو بعينه هذا الطريق الموصل من الفن إلى المجتمع، ومن الموقف الفنى الفردى من الحياة إلى تجربة المشاركة العقلية، ومن الارتباط بالعالم فى علاقة جمالية تأملية إلى حياة إيجابية مفيدة اجتماعيًا[2]. وقد تباعد جوته، فى مرحلته

---

(1) Ibid., PP. 174 – 5 .

(2) Cf. H. A. korff : Geist der Goethezeit, II, 1930, P. 353 – Ludwig W. Kahn : Social Ideals in German Lit. (1770 – 1830), 1938, PP. 32 – 4 .

المتأخرة، عن النظرة الشخصية البحتة إلى الأدب، وازداد اقترابًا من الفهم فوق الفردى، وفوق القومى، للفن، وركز اهتمامه على المهام ذات الأهمية العامة للحضارة. فإليه يرجع اسم "الأدب العالمى" وجزء من مفهوم هذا التعبير، ولكن المقصود من هذا التعبير كان موجودًا قبل أن يكون أى شخص واعيًا به. فأدب عصر التنوير، مثل أعمال فولتير وديدرو ولوك وهلفسيوس وروسو ورتشاردسن، كان بالفعل "أدبًا عالميًا" بأدق معانى الكلمة. ومنذ النصف الأول من القرن الثامن عشر كانت تجرى "محادثة أوروبية"، اشتركت فيها كل الأمم المتحضرة، وإن كان معظمهما قد اشترك بطريقة سلبية. فأدب هذه الفترة كان أدب أوروبا ككل، وكان تعبيرا عن أفكار أوروبية مشتركة، على نحو لم يعرف منذ نهاية العصور الوسطى. ولكنه كان يختلف عن أدب العصور الوسطى بقدر ما يختلف عن حركات الأدب الدولى التى ظهرت فى العهود القريبة. فقد كان أدب العصور الوسطى يدين بشموله للغة اللاتينية، وكان أدب الباروك والروكوكو يدين به للغة الفرنسية، وكان الأول مقتصرًا على الطبقة المتعلمة من رجال الدين، والثانى على أوساط البلاط الأرستقراطية. ولقد كان الاثنان معًا نتاجين غير متمايزين يرجع أصلهما إلى نظرة عقلية متجانسة بدرجات مختلفة، ولم يكونا توافقا بين أصوات متعددة، كما أراد جوته، وكما نتجت حركة التنوير من آداب البلدان الأوروبية الكبرى. أما فكرة الأدب العالمى فهى نظريًا وعمليًا من خلق حضارة تسودها أهداف التجارة العالمية وأساليبها. والواقع أن كلمات جوته ذاته، حين يقارن بين تبادل الأمم للمنتجات العقلية وبين التجارة الدولية، إنما تمس هذا الارتباط وتشير إلى أصل هذا المفهوم. وعندما ينتقل جوته إلى الكلام عن الطابع "المتعجل" للإنتاج الذهنى والمادى، والإيقاع السريع الذى تتبادل به المنتجات الذهنية والمادية، فإن المرء يدرك إلى أى مدى كان المدار الكامل لأفكاره مرتبطًا بتجربة الثورة الصناعية[1]. والشىء الوحيد الذى يلفت الأنظار هو أن الألمان، الذين كانوا أقل الأمم الكبرى إسهامًا فى هذا الأدب العالمى، كانوا أول من أدرك دلالته وتوصل إلى فكرته.

---

(1) Cf. Fritz Strich : Goethe und die Weltliteratur, 1946, P. 44 .

الفصل الخامس

الثورة والفن

كـان القـرن الثامن عشر قرنًا حافلاً بالمتناقضات. فلم يكن الأمر مقتصرًا على تـأرجح اتجاهه الفلسفى بين العقلانية والعداء للعقلانية، بل أن أهدافه الفنية بدورها كـان يتـنازعها اتجاهـان متعارضـان، إذ كانـت أحـيانًا تقـترب مـن اتجاه كلاسيكى بالمعـنى الدقـيق، وأحـيانًا أخـرى تقـترب مـن مفهوم خيالى أكثر انطلاقًا. كذلك فإن نزعـته الكلاسيكية، شـأنها شأن العقلانية فى ذلك العصر، يصعب تعريفها، وتقبل تفسيرات مـتعددة مـن وجهـة نظر علم الاجتماع، إذ أن الهيئات التى ترعاها كانت تـارة أرسـتقراطية الـبلاط، وتـارة أخـرى المسـتويات الاجتماعـية المنتمـية إلى الطـبقة الوسـطى، ثم تطورت حتى أصبحت آخر الأمر هى الأسلوب الفنى المميز للبورجوازية الـثورية. ولـو تصـور المرء مفهوم الكلاسيكية بطريقة أضيق مما ينبغى، بحيث يقصره عـلى الأهداف الفنية للطبقات العليا ذات العقلية المحافظة، لأصبح من الصعب، بل مـن المسـتحيل فـى نظره فهم الطريقة التى صار بها فن "دافيد" الفن الرسمى للثورة. صحيح أن الفـن ذا الـنزعة الكلاسيكية يميل إلى الروح المحافظة، وهو يصلح لتمثيل الأيديولوجـيات القائمة على فكرة السلطة، ولكن النظرة الأرستقراطية إلى العالم كثيرًا مـا كانـت تجـد أن أسـلوب الـباروك الحسـى الـتدفق يعـبر عـنها تعـبيرًا أصرح من الأسـلوب الكلاسيكى الواقعى المثقف. ومن جهة أخرى فإن الطبقة الوسطى المعتدلة، ذات الاتجـاه العقلانـى، المـيالة إلى التنظيم، كثيرًا ما كانت تفضل الأشكال البسيطة الواضـحة غـير المعقـدة للفن الكلاسيكى، ولم تكن محاكاة الطبيعة بلا شكل أو تمييز تستهويها أكـثر ممـا يسـتهويها الفـن الأرسـتقراطى المسرف فـى خياله. ففى معظم الحـالات كانـت نزعـتها الطبيعـية تتحرك داخل حدود ضيقة نسبيًا، وكانت تقتصر عـادة عـلى التصـوير العقلانـى للواقـع، أى لواقـع لا يـنطوى عـلى تـناقض داخلى. فعندها تكاد سمة الطبيعية والتنظيم الشكلى يصبحان شيئًا واحدًا. والواقع أن النزعة

الكلاسيكية للطبقة الأرستقراطية هي وحدها التى حولت مبدأ التنظيم البورجوازى إلى اتفاق مع المعايير الصارمة، وحب البورجوازية للبساطة والاقتصاد إلى خضوع وائتمار، ومنطقها الصحى إلى نزعة عقلية جافة. أما فى النزعة الكلاسيكية اليونانية، أو نظيرتها عند جوتو Giotto . فلم يكن هناك أى شعور بأن الإخلاص للطبيعة يتنافى مع التركيز الشكلى. ففى فن أرستقراطية البلاط وحدها أصبحت السيطرة للشكل على حساب التلاؤم مع الطبيعة، وفيها وحدها أصبح هذا الأخير يعد قيدا وعائقًا. ولكن النزعة الكلاسيكية لم تكن فى تركيبها الباطن تمثل اتجاهًا نحو النزعة الطبيعية الرحبة أكثر مما كانت تمثل نظرة بورجوازية مميزة[1]، وإن كانت تبدأ فى كثير من الأحيان بوصفها حركة بورجوازية وتستمد مبادئها الشكلية من مطابقة الطبيعة. ومع ذلك فهى تمتد إلى ما وراء حدود النظرة البورجوازية إلى الفن، والشروط الضرورية للنزعة الطبيعية. ففن راسين وكلود لوران كلاسيكى النزعة، وإن لم يكن بورجوازيًا أو ذا نزعة طبيعية.

والواقع أن تاريخ الفن الحديث يتميز بالتقدم المطرد، الذى كان متصلاً بلا انقطاع تقريبًا، للنزعة الطبيعية، أما الاتجاهات التى كانت تسير نحو الشكلية الدقيقة فقد كان ظهورها نادرًا، ولم تظهر أبدًا أكثر من فترة قصيرة فى المرة الواحدة، وإن كانت قد ظلت موجودة على الدوام بوصفها تيارًا تحتيًا. أما ذلك الارتباط المتسق بين النزعة الطبيعية وبين القالب الكلاسيكى فى أعمال جوتو، فقد انحل منذ القرن الرابع عشر، ونمت النزعة الطبيعية على حساب الشكل فى فن القرنين التاليين الذى كان بورجوازيًا فى أساسه. وعاد عصر النهضة الأوسط إلى تركيز انتباهه على مبادىء الشكل، ولكن دون أن ينظر إلى التكوين، كما فعل جوتو. على أنه مجرد أداة للتوضيح والتبسيط، بل على أنه وسيلة لدعم الواقع وصبغه بصبغة مثالية، وذلك تمشيًا مع المزاج الأرستقراطى السائد عندئذ. ومع ذلك فإن فن عصر النهضة الأوسط، كما نعلم، لم يكن مضادًا للنزعة الطبيعية، وكل ما

---

(1) كما هى الحال مثلاً عند:

Wilhelm Hausenstein : Der nackte Mensch, 1913, P. 151 .
F. Antal : "Reflektions on Classicism and Romanticism," The Burlington Magazine, 1935, vol. 66, P. 161 .

فـى الأمر أنه أفقر من فن الفترة السابقة فى التفاصيل الطبيعية وأقل منه تركيزًا على تمايـز المادة التجريبية، ولكنه ليس أقل منه صدقًا ودقة بحال. أما حركة "المانرزم"، الـتى ظهـرت مـع ازدياد تقدم عملية الاصطباغ بالصبغة الأرستقراطية، فترتبط نزعتها الكلاسـيكية بسلسـلة مـن المواضـعات المضادة للنزعة الطبيعية، وعلى هذا النحو كان تأثيرهـا عـلى ذوق الطـبقات العليا من العمق بحيث أن مفهومها المتكلف عن الجمال أصبح يـتخذ معـيارًا يحكم به على كل فن تال للبلاط. وفى النصف الثانى من القرن السـادس عشـر أصـبحت "المانـرزم" هى أهم الأساليب سواء فى فرنسا أو فى إيطاليا وأسـبانيا. ولكـن الحـروب الديـنية والأهلـية التى شنها هنرى الرابع أدت إلى إيقاف تقدمها فجأة، وكان هذا الاضطراب، الذى طال أمده نتيجة لسياسة الحكومة المضادة للأرسـتقراطية خـلال الفـترة التالـية، عـاملاً أتـاح للطـبقة الوسطى أن تمارس تأثيرًا حاسمًـا، وإن كـان علـيها أن تتكـيف مـع مـرونة لمناظر فى مسرح العصور الوسطى، الـبلاط المـتوارث عـن عصـر النهضـة، وأدى انكمـاش حـياة الـبلاط أولاً إلى الإقـلال الـتدريجى لحفـلات الـبلاط المسـرحية، ثـم إلى توقفها نهائيًا. أما المسرح الجماهيرى فقـد ظـل يواصـل سـيره المتواضـع حتى خلال فترة الأزمة هذه. وأصبحت تمثل على هـذا المسـرح، بالإضـافة إلى مسـرحيات الجريمة والمسرحيات الأخلاقية، مسرحيات ذات نـزعة إنسـانية، وإن كـان عليها أن تتكيـف مع مرونة المناظر فى مسرح العصور الوسـطى وتـتخذ طابعـه المميز المفـتقر إلى الشـكل المحـدد. وأخـيرًا نجحـت الطبقة الوسـطى، الـتى كانـت تتمـتع بتأييد التاج فى حكم لويس الرابع عشر، وكانت هى الـتى توظـف أدبـاء ذلك العصر – نجحت تلك الطبقة فى إصلاح هذا المسرح، الذى كـان لا يزال يعانى مما خلفته العصور الوسطى من افتقار إلى القواعد والقيود. فتكون لديهـا أسـلوب أدبـى خـاص بهـا، يخـتلف أساسًـا عـن أسـلوب "المانـرزم" المميز للأرسـتقراطية. ووضـعت دعـائم مذهـب كلاسـيكى جديد مبنى على مطابقة الطبيعة والمعقولـية. وذلـك فـى الـنوع الأدبى الذى كانت تربطها به أقدم الروابط وأعمقها – وهـو الدرامـا. وعـلى ذلـك فـإن "التراجـيديا الكلاسيكية"، ليست من خلق أصحاب

النزعة الإنسانية المتعمقين فى الثقافة، الذين كان طابع البلاط يغلب على أذواقهم. وليست من خلق جماعة "البلياد Pléiade"[1] الأرستقراطية، كما أكد الكثيرون. بل إنها نمت من المسرح البورجوازى العادى الحى. ولم تكن القيود الشكلية التى تقيد بها، ولاسيما وحدة الزمان والمكان، نتيجة لدراسة للتراجيديا الكلاسيكية، أو لم تكن كذلك بطريق مباشر على الأقل، بل إنها نمت أولاً بوصفها الوسيلة الفنية التى تبذل بها محاولة لتقوية التأثير المسرحى، وزيادة الأحداث قابلية للتصديق. فقد كان هناك خوف متزايد من الاقتصار على استخدام لوح واحد من أجل الفصل بين المناظر المتعلقة بأحداث تقع فى بيوت ومدن وبلدان مختلفة، ومن افتراض أن الفترة القصيرة الواقعة بين فصلين تمثل شهورًا وأعوامًا. وعلى أساس مثل هذه الاعتبارات العقلانية، بدأ ينظر إلى الحدث الدرامى على أنه يكون أقرب إلى التصديق كلما كان الزمن الذى يحدث فيه أقصر، والمكان الذى يقع فيه أكثر تجانسًا وهكذا أنقصت مدة الحوادث، والمسافات التى تفصل بين مختلف المناظر من أجل بلوغ درجة أكمل من الإيهام، وبدأ الاقتراب تدريجيًا من أوضح أشكال الإيهام: وهو التوحيد بين الزمن الفعلى للتمثيل وبين الزمن الخيالى للحدث. وعلى ذلك فإن الوحدتين تتمشيان مع مطلب مطابق تمامًا للنزعة الطبيعية، كما أن الباحثين فى الدراما فى ذلك العصر كانوا يمثلونها على أنهما معيارا القابلية للتصديق فى الدراما. ولكن من الغريب حقًا أن هذا الأسلوب الفنى الذى أدى إلى أشد أنواع التنميق تطرفًا، وإلى أعنف خروج عن الواقع، كان يعنى فى الأصل انتصار النظرة الطبيعية والفكر العقلانى على حب الاستطلاع الجامح الأهوج لجمهور مسرحى كانت مشاعره لا تزال فى أساسها منتمية إلى العصر الوسيط.

وبالمثل كانت النزعة الكلاسيكية فى الفنون الأخرى، كما كانت فى الدراما، مرادفة لانتصار النزعة الطبيعية والعقلانية، على الخيال والافتقار إلى النظام من جهة، وعلى تكلف الفن ونزعته التقليدية كما كان يمارس قبل ذلك من جهة

---

[1] جماعة مؤلفة من سبعة شعراء فرنسيين تضافروا فى القرن السادس عشر على إعطاء الأدب الفرنسى واللغة الفرنسية طابعًا كلاسيكيًا. (المترجم)

أخرى. فقد وضعت الطبقة الوسطى دراما كتاب مثل آردى Hardy[1] وميريه Mairet وكورنى فى مقابل شعر دوربارتاس Du Bartas ، ودوبينيى d'Aubiegné وتيوفيل دى فيو T.du Viau ، وعارضت نزعة "المانرزم" عند جان كوزان وجاك بيلالج J. Bellange بالنزعة الطبيعية والكلاسيكية عند لوى لونان L. Le Nain وبوسان Poussain . والعامل الرئيسى الذى لم يمكن الكلاسيكية المرتكزة على النزعة الطبيعية، من السيطرة على ميدان الفنون التشكيلية مثلما سيطرت على ميدان الدراما هو أن العلاقة التاريخية بين البورجوازية الفرنسية وبين التصوير كانت أقل وثوقًا بكثير من علاقتها بالمسرح، وأنه لم تكن قد توافرت لها بعد الموارد اللازمة لكى يكون لها مثل هذا التأثير الطاغي. صحيح أن أسلوب "المانرزم" أصبح بالتدريج غير مفضل فى التصوير والنحت بدوره، ولكن حل محله فى هذه الحالة أسلوب أميل إلى الباروك منه إلى الأسلوب الكلاسيكى. أما فى الدراما فكانت الكلاسيكية البورجوازية ناجحة تمامًا، بفضل استعانتها بوحدتى المكان والزمان. ويمكن أن ينظر إلى رواية "السيد" التى كتبها كورنى، المحامى العام فى مدينة روان، والتى ظهرت عام ١٦٣٦، على أنها مظهر الانتصار النهائى لهذه النزعة. وقد صادفت هذه الكلاسيكية فى البداية معارضة من أوساط البلاط، ولكن التفكير الواقعى العقلانى الذى كان يسود الحياة الاقتصادية والسياسية لذلك العصر أثبت أنه قادر على الانتصار إلى حد لا يمكن مقاومته. واضطرت الأرستقراطية، التى كانت خاضعة لتأثير الذوق الأسبانى، إلى قهر ميلها إلى أدب المغامرات والمبالغات والخيال المسرف، وإلى الاستسلام للمعايير الجمالية للبورجوازية الواقعية التى لا تعرف الادعاء. ولكن ذلك لم يحدث دون تعديل من الأرستقراطية لهذه الفلسفة الفنية على نحو من شأنه أن يجعلها تلائم مثلها العليا وأهدافها الخاصة. فقد احتفظت الأرستقراطية بصفات الانسجام والانتظام والطبيعية فى النزعة الكلاسيكية البورجوازية، إذ أن آداب اللياقة الجديدة فى البلاط كانت، على أية حال، تنظر

(١) ألكسندر آردى (١٥٧٠ - ١٦٣١) شاعر درامى فرنسى غزير الإنتاج، أسهم فى تثبيت صورة التراجيديا الكلاسيكية. ومن الواجب بالطبع ألا يخلط بينه وبين هاردى، الروائى الإنجليزى الذى عاش فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وإن كان الاسمان فى الحروف اللاتينية متشابهين.

إلى كـل صـراخ وضجيج وتكلف على أنها أمور مجافية للذوق السليم. ومع ذلك فإنها أعـادت تفسـير الاقتصاد الفنى فى هذا الاتجاه الجمالى لكى تجعله متمشيًا مع فلسفة لا تنظر إلى التركيز والدقة على أنهما من مبادىء النظام البيوريتانى الصارم، بل ترى فـيهما قواعـد متشـددة للـذوق، أعـنى فلسـفة يوضـع فـيها التركيز والدقة فى مقابل الطبـيعة "الخشـنة" المفـتقرة إلى النظام، والتى لا يمكن التنبؤ بهـا، بوصفهما معيارين لحقـيقة أرفـع وأنقى. وعلى هذا النحو تحولت الكلاسيكية التى لم يكن الهدف منها فـى الأصـل سـوى المحافظـة عـلى الوحـدة العضـوية و"المـنطق" الدقـيق للطبـيعة وتأكـيدهما، إلى أداة لكبـت الغرائـز، وحاجـز يقـف فـى وجـه تدفـق الانفعـالات، وحجاب يخفى كل ما هو عادى طبيعى سوى.

ولقد تحققت إعادة التفسير هذه جزئيًا فى تراجيديات كورنى، التى كانت مـن أنضـج مظاهـر العقلانية الفنية الجديدة، وإن كان من الواضح أنها حينما ظهرت كانـت تـراعى شـروط مسـرح البلاط إلى حد ما. وفى الفترة التالية أخذت الاتجاهات الرزيـنة الواقعـية البيوريتانـية تتراجـع على نحو متزايد فى فن البلاط. وأول أسباب ذلـك هـو أن الرغـبة فـى الاسـتعراض المبالغ فـيه قـد ظهرت إلى جانب صرامة هذه الاتجاهـات وضـد هـذه الصـرامة فـى كـثير مـن الأحيان. أما ثانى هذه الأسباب فهو حدوث تغير شامل فى مفهوم الفن بأسره فى هذا القرن، أدى إلى أن أصبحت الكلمة العلـيا لأهـداف أسـلوب الـباروك التى كانت أكثر انفعالية وحسية. وعلى هذا النحو حـدث فى الفن والأدب الفرنسيين تقارب غريب بين اتجاهى الكلاسيكية والباروك، كـان مـن نتيجـته ظهور أسلوب يمثل فى ذاته تناقضًا — هو كلاسيكية الباروك. ففن راسـين ولوبـران الـذى كـان منتميًا إلى صـميم عصـر الـباروك ينطوى على صراع بين أسلوب الـبلاط الشـعائرى الجديـد، وبـين الصـرامة الشكلية التى ترجع جذورها إلى الكلاسـيكية الـبورجوازية. وقـد حل هذا الصراع تمامًا فى حالة الأول، أما فى حالة الـثانى فظـل بـلا حـل عـلى الإطـلاق. أى أن هـذا الفـن كـان كلاسـيكيًا ومضـادًا للكلاسـيكية فـى آن واحد. وهو يؤثر بطريقة متساوية من خلال المادة والشكل. وعن طـريق الامـتلاء والتقيـيد، والتوسع والتركيز. وقد ظهر حوالى عام ١٦٨٠ اتجاه مضاد معـاد لأسـلوب الـبلاط الأكـاديمى هـذا كـان يعـارض مـا فـى مواقفه من غلو وما فى

موضوعاته من ادعاء، بقدر ما كان يعارض إخلاصه المزعوم للنماذج الكلاسيكية. وترتب على ذلك أن أصبح مفهوم الفن السائد عندئذ أقل تقيدًا، وأقرب إلى الطابع الفردى وأشد عمقا، وقد وجه نزعته التحررية ضد الكلاسيكية أساسًا، لا ضد اتجاهات الباروك فى فن البلاط. وكان انتصار أنصار الحديث فى "الصراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد" مجرد مظهر لهذا التطور. وكان "عهد الوصاية" عاملاً حاسمًا فى انتصار هذا الاتجاه المضاد للكلاسيكية، وأدى إلى إعادة توجيه للذوق السائد على نحو جديد كل الجدة. ومع ذلك فإن الأصل الاجتماعى للفن الجديد ليس واضحًا كل الوضوح. فقد اشتركت فى إحداث هذا التغير الأرستقراطية ذات العقلية المتحررة، مع الطبقة المتوسطة العالية. ولكن تحول فن "عهد الوصاية" بالتدريج إلى أسلوب الروكوكو جعله يتخذ على نحو متزايد سمات أسلوب البلاط الأرستقراطى، على الرغم من أنه يحمل فى ذاته منذ البداية عناصر انحلال ثقافة البلاط. وعلى أية حال فإن هذا الفن فقد الطابع المركز، الدقيق، المتماسك، للنزعة الكلاسيكية، وظهر فيه نفور متزايد القوة من كل ما هو منظم، هندسى، معمارى، واتجه على نحو متزايد إلى تفضيل الارتجال، واللمحة السريعة، والتعبير الشعرى الموجز. وهكذا نجد "بورماشيه" ذاته، الذى لم يكن ذهنه متأثرًا بروح البلاط، يقول "لو كان شخص من الهمجية — عنى من الكلاسيكية، ...". وهكذا بلغ الفن حدا من الابتعاد عن النقاء الكلاسيكى، ومن التعقيد والتكلف، لم يبلغه منذ العصور الوسطى. ثم بدأ رد فعل جديد فى حوالى عام ١٧٥٠، فى وسط عهد الروكوكو. فقد وقفت العناصر التقدمية فى المجتمع تدافع، ضد الاتجاه السائد، عن مثل فنى أعلى يحمل مرة أخرى ذلك الطابع الكلاسيكى العقلانى. ولم تكن هناك فى أى وقت نزعة كلاسيكية أكثر صرامة ورزانة ومنهجية من تلك التى ظهرت هذه المرة؛ كما أن أية نزعة كلاسيكية لم تكن تدانيها فى حرصها المطرد على اختصار القوالب والخط المستقيم وما له أهمية بنائية، أو فى قوة تأكيدها لما هو نمطى معيارى. ولم تكن لأية نزعة كلاسيكية أخرى ما لهذه النزعة من وضوح لا تخطئه العين، إذ لم تكن لأى منها ذلك البرنامج الصارم، وذلك التصميم العدوانى على تحطيم الروكوكو. ولكننا لا نستطيع أن نحدد بوضوح ، حتى فى وقتنا الحالى، ما هى الطبقات الاجتماعية

التى بدأت بفضلها الحركة الجديدة. فقد كان ممثلوها الأوائل مثل كايلوس Caylus وكوكـان Cochin وجابريـيل وسـوفلو Soufflot ، أناسًـا تـتغلغل فـيهم جذور ثقافة الـبلاط الأرسـتقراطية ، ولكن سرعان ما أصبح واضحًا أن القوة الدافعة من ورائهم هى أكـثر عناصر المجتمع تقدمية. والواقع أن الصعوبة الكبيرة التى ينطوى عليها تحديد الأصـل الاجـتماعى لهـذه الكلاسيكية الجديـدة إنمـا تـرجع إلى أن تراث كلاسيكية الـباروك القديمـة لم يكـن قد اختفى أبدًا اختفاء تامًا، وكان تأثيره واضحًا فى رشاقة أسـلوب فـانلو Vanloo أو ريـنولدز، مثلما كان فى استقامة فولتير أو بوب . وظلت بعـض الصـيغ الكلاسـيكية شـائعة فـى التصـوير الأدبـى خـلال فـترة أسلوب البلاط بأسـرها، وهـى الفـترة المـتدة طـوال القـرنين السابع عشر والثامن عشر. وفيما يتعلق بالتعـبير الشـعرى، فـإن الفقـرة الآتـية مـن شـعر بـوب، مـثلاً، تكشـف عن النزعة الكلاسيكية لهذا العصر بقدر ما يكشف عنها أى نص فى عصر لويس الرابع عشر:

انظر ، خلال هذا الهواء، وهذا المحيط، وهذه الأرض
كل ما فيها من مادة تنشط وتتفتح متولدة :
فما أرفع ما تستطيع الحياة الصاعدة أن تصل إليه فى الأعالى،
وما أوسعه من حولنا ! وما أعظم امتداده فى الأعماق !
إنها سلسلة الوجود الكبرى ، التى كان من الله بدؤها :
الطبائع الأثيرية ، والملاك ، والإنسان والحيوان
والحيوان والطير والسمك والحشرة ، وما لا تراه العين
أو يصل إليه منظار ؛ من اللانهائية إليك ،
ومنك إلى العدم[1].

عـلى أن العقلانـية المـتجردة والقالـب الـبللورى الشـفاف لهـذه الأبـيات يخـتلفان، حـتى للوهلـة الأولى ، عـن الـنغمة المـنفعلة للأبـيات الآتـية لشـنييـه Chénier، وهـى الأبـيات الـتى كانـت بدورهـا كلاسـيكية تمامًا. ولكن كان يسرى فيها انفعال جديد:

---

[1] Pope : Essay on Man, I, V, 233 ff.

هيا ، أكتم صرخاتك ؛
ولتتألم ، أيها القلب الممتلىء سخطًا ، المتعطش إلى العدالة .
وأنت ، أيتها الفضيلة ؛ ابك على لو مت .

فأبيات بوب تظل تذكرنا بالثقافة العقلية لأرستقراطية البلاط . على حين أن أبيات شنييه هى بالفعل تعبير عن النزعة الوجدانية البورجوازية الجديدة. وهذه الأبيات الأخيرة تصدر عن لسان شاعر يقف فى ظل المقصلة، وسوف يصبح ضحية للطبقة الوسطى الثورية التى كان هو ذاته أول متحدث هام بلسان ذوقها الكلاسيكى، وإن لم يكن قد تعمد ذلك.

ولم تظهر الكلاسيكية الجديدة دون تمهيد، كما تصور الكثيرون[1]. فمنذ نهاية العصور الوسطى تطورت مفاهيم للفن تحتل موقعًا وسطًا بين الاتجاه البنائى البحت وبين الحرية الشكلية، أى بين نظرة إلى العالم مرتبطة بالكلاسيكية وأخرى معارضة لها. والواقع أنه لا يوجد أى تغير فى الفن الحديث يمثل بداية جديدة كل الجدة، فكل التغيرات ترتبط بأحد هذين الاتجاهين أو بالآخر، بحيث تصبح الغلبة لهذا تارة ولذاك تارة أخرى، ولكن أحدًا منهما لم يحل تمامًا محل الآخر فى أى وقت. أما أولئك الباحثون الذين يصورون الكلاسيكية الجديدة على أنها تجديد تام. فإنهم عادة يجدون غرابة فى ألا يسير تطور من البسيط إلى المعقد، أى من الخطى إلى التصويرى، أو من التصويرى إلى الأكثر تصويرية، وفى أن تتوقف عملية التمايز و"يقفز" التطور راجعًا إلى حد ما. أما فلفلين Woelfflin فيعتقد أن الفضل فى هذا التراجع يعود إلى الظروف الخارجية أكثر مما يعود إلى عملية ازدياد التعقد غير المنقطعة. على أنه لا يوجد فى الواقع فارق أساسى بين نوعى التطور، وكل ما فى الأمر أن تأثير "الظروف الخارجية" أوضح فى حالة التطور المتقطع منه فى التطور المتصل. بل أن الظروف الخارجية تقوم دائمًا بنفس الدور الحاسم. ففى كل موضع وفى كل لحظة من التطور تظل مسألة الاتجاه الذى سيتخذه الخلق الفنى مسألة مفتوحة على الدوام. فإذا استمر الاتجاه الذى سبق أن تحددت معالمه . كان هذا

---

(1) Heinrich Woelfflin : Kunstegeschichtliche Grundbergriffe, 1927, 7th edit., P. 252 – Hans Rose : Spaetbarock, 1922, P. 13.

الاستمرار عملية ديالكتيكية هى نتاج "للظروف الخارجية" بقدر ما هى تغير فى الاتجاه السائد. ذلك لأن محاولة إيقاف التقدم نحو نزعة محاكاة الطبيعة أو تأخيره لا تفترض مقدمًا أية عوامل تختلف أساسًا عن تلك التى تكمن من وراء الرغبة فى المحافظة على هذا التقدم أو التعجيل به. وإن فن عصر الثورة ليختلف أساسًا عن فن النزعة الكلاسيكية السابقة فى كونه يؤدى إلى سيادة للفهم الشكلى الدقيق للفن على نحو لم يحدث من قبل منذ بداية عصر النهضة، وفى أنه يمثل نهاية التطور الذى دام ثلاثمائة عام، منذ النزعة الطبيعية عند بيزانللو حتى النزعة الانطباعية عند جواردى Guardi[1]. ومع ذلك فليس من الصواب القول بأن فن دافيد يفتقر تمامًا إلى التوتر والصراع بين الأساليب ؛ ذلك لأنه ينبض بالجدل الدائر بين مختلف الاتجاهات الأسلوبية بمثل العنف الذى ينبض به شعر شنييه وجميع الأعمال الفنية الهامة فى عصر الثورة .

إن النزعة الكلاسيكية التى تمتد من أواسط القرن الثامن عشر حتى ثورة يوليو ليست حركة متجانسة، وإنما هى تطور مر بعدة مراحل يمكن تمييزها بوضوح، وإن كان قد سار بغير انقطاع. أولى هذه المراحل التى دامت من عام ١٧٥٠ إلى ١٧٨٠ تقريبًا، والتى تسمى عادة "كلاسيكية الروكوكو" نظرًا إلى الطابع المختلط لأسلوبها، تمثل ما يمكن أن يعد من الوجهة التاريخية أهم الاتجاهات التى جمع بينها عصر "لويس السادس عشر"، وإن كانت مجرد تيار تحتى فى الحياة الفنية الحقيقية لتلك الفترة. ويعد فن العمارة فى هذه الفترة أوضح تعبير عن عدم تجانس الاتجاهات الأسلوبية المتنافسة: ففى هذه العمارة نجد التكوينات الداخلية المنتمية إلى أسلوب الروكوكو تتحد بالواجهات الخارجية المنتمية إلى الأسلوب الكلاسيكى، ولم يكن الجمهور المعاصر يجد أية غضاضة فى هذا المزج بين الأساليب. والحق أننا لا نجد فى أية ظاهرة أخرى ما يعبر بوضوح عن تردد ذلك العصر وعجزه عن الاختيار بين الأساليب المختلفة المتاحة له، بقدر ما تعبر عنه هذه النزعة التلفيقية. صحيح أن أسلوب الباروك كان يتميز من قبل بالتذبذب بين العقلانية والحسية.

---

[1] Cf. H. Woelfflin, op. cit., P. 35 .

وبين الشكلية والتلقائية، والاتجاه الكلاسيكى والحديث، ولكنه كان مع ذلك يحاول إرجاع ذلك الصراع إلى أسلوب واحد، وإن لم يكن أسلوبًا متجانسًا كل التجانس. أما فى الحالة الراهنة فإنا نجد أنفسنا إزاء فن لا تبذل فيه حتى محاولة لإرجاع مختلف العناصر الأسلوبية إلى عنصر مشترك. فكما كانت العمارة تجمع بين واجهات وتكوينات داخلية مختلفة الأسلوب، فكذلك كانت توجد فى التصوير والشعر أعمال ذات طابع شكلى مختلف كل الاختلاف، تقف كلها جنبًا إلى جنب – كأعمال بوشيه Boucher وفراجونار Fragonard وفولتير، إلى جانب أعمال فيان Vien وجروز Greuze وروسو. فذلك العصر قد أنتج، على أحسن الفروض، أشكالاً مهجنة، ولكنه لم يحقق تلاؤمًا بين المبادىء الشكلية المتعارضة. وتتمشى هذه النزعة التلفيقية مع التركيب العام لمجتمع كانت فيه الطبقات المختلفة تختلط، وتتعاون فى كثير من الأحيان، ولكنها ظلت مع ذلك غريبة تمامًا بعضها عن البعض. والواقع أن المظهر الأول والأساسى الذى تتخذه علاقات القوة السائدة، فى عالم الفن، هو أن أسلوب الروكوكو الذى تشيع فيه روح البلاط، كان لا يزال هو الأسلوب المسيطر من الوجهة العملية، وكان يتمتع بتأييد الأغلبية الساحقة لجمهور الفن، على حين أن النزعة الكلاسيكية لم تكن تمثل إلا فى جبهة معارضة من الناحية الفنية، وكانت تؤلف برنامج جماعة ضئيلة نسبيًا من الهواة لا يمكن أن يصل حجمها إلى حد إيجاد أى فارق فى السوق الفنية.

ولقد كانت هذه الحركة الجديدة، التى أطلق عليها اسم "الكلاسيكية الأثرية"، تعتمد على دراسة الفن اليونانى والرومانى القديم أكثر مما كان يعتمد أى من الاتجاهات المماثلة الأقدم عهدا. ولكننا حتى فى هذه الحالة نجد أن الاهتمام النظرى بالعصر القديم لم يكن هو العامل الأساسى، بل إنه يفترض مقدمًا تغيرًا فى الذوق. وهذا بدوره يفترض مقدمًا تغيرًا للقيم فى النظرة الكاملة إلى الحياة. فالفن الكلاسيكى القديم اكتسب أهمية خاصة فى نظر القرن الثامن عشر لأن الذوق السائد عاد مرة أخرى إلى تفضيل أسلوب فنى أكثر صرامة وجدية وموضوعية، بعد أن كان قد ساد أسلوب تصويرى أصبح مرنًا متقلبًا، مفرطًا فى التلاعب بالألوان والأنغام الجذابة. وعندما ظهر الاتجاه الجديد المتأثر بالكلاسيكية فى حوالى منتصف القرن.

كانت كلاسيكية "القرن العظيم" قد انتهت منذ خمسين عامًا، بعد أن كان الفن قد استسلم فيها للروح الشهوانية التى كانت تسود القرن بأكمله. فالعداء للنزعة الحسية، الذى يظهر فى المثل العليا ذات الاتجاه الكلاسيكى، والذى ظهر الآن واضحًا مرة أخرى، ليس مسألة ذوق وتقويم جمالى، أو هو ليس كذلك فى المحل الأول، وإنما هو مسألة أخلاق، وتعبير عن سعى إلى البساطة والإخلاص. فذلك التغير فى الذوق، الذى أودع فى زوايا النسيان ملذات الحواس وثراء اللون وتدرجاته، والوفرة المتدفقة للانطباعات السريعة الطاغية، وشك فى قيمة كل ما ظل خبراء الفن طوال نصف قرن من الزمان يعدونه جوهر الفن ذاته، وهذا التبسيط للمعايير الجمالية وتخفيفها على نحو لم يكن له من قبل نظير، يعنى انتصار مثالية بيوريتانية جديدة موجهة ضد النزوع إلى اللذة، السائد في ذلك العصر. وهذا الحنين إلى الخط النقى الواضح المعالم، غير المعقد، وإلى الانتظام والصرامة، والتوافق والسكون، وإلى ما أسماه فنكلمان Winkelmann "بالبساطة الرفيعة والعظمة الوقور"، هو قبل كل شيء احتجاج على ما كان يتسم به عصر الروكوكو من تعقيد وافتقار إلى الإخلاص، ومن استعراض سطحى للقدرة على الأداء، وبريق فارغ. وكلها صفات بدأت تعد الآن منحطة منحلة، مريضة غير طبيعية.

ولقد كان هناك فنانون أيدوا الاتجاه الجديد بحماسة فى جميع أرجاء أوروبا، مثل فيان Vien وفالكونيه Falconet ، ومنجز Mengs وباتونى Battoni وبنجامين وست ووليام هاملتن. ولكن كان هناك إلى جانب هؤلاء عدد لا حصر له من الفنانين والهواة والنقاد وجامعى الأعمال الفنية، اكتفوا بالتأييد الظاهرى للثورة على الروكوكو. وانضموا بطريقة سطحية خالصة إلى الحركة المكتسحة عندئذ، وهى حركة محاكاة العصر الكلاسيكى القديم. وكان معظم هؤلاء مجرد مؤيدين لحركة ظل أصلها الحقيقى وهدفها النهائى خافيًا عليهم. ويمكن القول من الوجهة النظرية أن أنطوان كويبل A. Coypel ، رئيس الأكاديمية. قد وقف فى صف الاتجاه الكلاسيكى الجديد، وإن الكونت كايلوس Caylus ، راعى الفن والباحث الأثرى المثقف، ذهب إلى حد أنه وضع نفسه على رأس هذه الحركة. كما قام الوزير دى مارينيى de Marigny شقيق المدام دى بومبادور، برحلة إلى

إيطاليا فى عام ١٧٤٨ مع سوفلو Soufflot وكوكان Cochin لأغراض الدراسة، وبذلك استهل السلسلة الجديدة من رحلات الحج إلى الجنوب. وبدأ البحث الأثرى المنظم على يد فنكلمان، كما أصبح الاتجاه الكلاسيكى الجديد، على يد "منجز"، مسيطرًا فى روما، وأصبحت تجربة علم الآثار هى الموضوع الذى يعالجه الفن ذاته عند بيرانيزى Piranesi . وكان الفارق الأساسى بين هذه النزعة الكلاسيكية الجديدة وبين الحركات الكلاسيكية الأقدم عهدًا هو أنها تنظر إلى الاتجاهين الكلاسيكى والحديث على أنهما اتجاهان متعارضان لا يمكن التوفيق بينهما[1]. وعلى حين أنه تم الوصول فى فرنسا إلى نوع من التوفيق بين الاتجاهات المتعارضة، وكانت النزعة الكلاسيكية تمثل فى الوقت ذاته تقدمًا نحو النزعة الطبيعية، ولاسيما فى أعمال دافيد، فإن الحركة الجديدة أدت غالبًا فى البلدان الأوروبية الأخرى إلى ظهور فن أكاديمى ضعيف البنية، يرى فى محاكاة العصر الكلاسيكى غاية فى ذاتها.

ومن الشائع النظر إلى حفائر "بومبى" التى حدثت عام ١٧٤٨ على أنها هى العامل الحاسم الذى شجع على هذه النزعة الكلاسيكية الجديدة ذات الطابع الأثرى. ولكن لابد أنه كان هناك اهتمام جديد ووجهة نظر جديدة هى التى دفعت إلى القيام بعملات الحفر هذه، وإلا لما أحدث مثل التأثير، بدليل أن الحفائر الأولى، التى حدثت فى هيركولانيوم Herculaneum عام ١٧٣٧ لم تكن لها نتائج تستحق الذكر. والواقع أن التغير فى المناخ العقلى لم يحدث إلا فى أواسط القرن. فمنذ ذلك الحين بدأ لأول مرة الاهتمام العلمى الدولى بعلم الآثار إلى جانب الحركة الدولية الكلاسيكية، وهى الحركة التى لم يعد لواء السيطرة عليها معقودًا للفرنسيين، على الرغم من أن مدرسة دافيد كانت لها فروع منتمية إليها فى جميع أرجاء أوروبا. فأصبحت الآثار القديمة هى شعار ذلك العصر، وأبدت كل الطبقة المثقفة فى أوروبا الغربية اهتمامًا بها. وأصبح جمع "التحف القديمة" هواية محمومة، وكانت تنفق مبالغ ضخمة من الأموال على الأعمال الفنية الكلاسيكية، كما بدأ فى كل مكان

---

[1] **Carl Justi : Winckelmann u. seine Zeitgenossen, 1923, 3rd edit., III, P. 272.**

تكويـن مجموعات من أعمال النحت والمجوهرات والآنية. ولم تعد الرحلة إلى إيطاليا علامـة عـلى كرم الأصل فحسب، بل أصبحت تعد جزءا أساسيًا من التكوين الثقافى للشـاب الـذى سـيخوض معترك الحـياة. وكان كل فنان، وكل كاتب، وكل شخص لديـه اهتمام بالـثقافة، يعـتقد أن الخـبرة المباشـرة بآثار الفن الكلاسيكى فى إيطاليا كفيلة بأن تزيد قدراته إلى أقصى حد. والواقع أننا نستطيع أن نتخذ رمزًا لهذا العهد الـثقافى مـن رحلة جيته إلى إيطاليا، وجمعه للتحف القديمة، وحجرة الآلهة "هيرا" فـى بيـته فـى فـيمار، شـأنها تمامًا شأن التحمس للعصور الوسطى، الذى حدث فى نفـس هـذا الوقـت تقريـبًا، كانـت فـى أساسـها حـركة رومانتيكية. ذلك لأن العصر الكلاسـيكى القديم ذاته بدا عندئذ وكأنه قد أصبح منبعًا بعيد المنال للثقافة البشرية، اخـتفى إلى الأبـد كمـا قـال روسـو. فقـد كـان هناك إجماع مطلق بين فنكلمان ولسنج وهـيردر وجوته وكل الحركة الرومانتيكية الألمانية على الأخذ بهذه النظرة إلى العصور القديمـة، إذ أنهـم كـانوا جمـيعًا يـرون فـيها مصدرًا للإحياء والتجديد — أعنى مثلاً أعـلى للإنسـانية الأصيلة الكاملـة الـتى لا يمكن أن تتحقق ثانية. ولم يكن من قبيل المصـادفة أن اتفقـت حـركة الرومانتيكـية المسـبقة زمنيًا مع بدايات علم الآثار، وكان روسـو وفنكـلمان معاصـرين لهـا. ذلـك لأن السـمة العقلـية الأساسية تعبر عنها نفس فلسـفة الحضـارة الـتى يشـيع فـيها الحـنين إلى الماضـى، والـتى تتركـز فـى إحـدى الحالـتين على العصر الكلاسيكى القديم، وفى الحالة الأخرى على العصور الوسطى. والواقـع أن الكلاسـيكية الجديدة كانت موجهـة ضد نزق عصر الروكوكو وتكلفه، كما كانـت حـركة الرومانتيكـية المسبقة، وكانت نفس النظرة البورجوازية إلى الحياة تلهم الحركـتين معًـا. فـإذا كانـت أيديولوجـية أصـحاب النزعة الإنسانية هى التى كانت تـتحكم فـى مفهـوم العصر الكلاسيكى القديم كما كان سائدًا فى عصر النهضة، وكان هـذا المفهـوم يـنعكس فى الأفكار المضادة للاسكلائية (المدرسية) ولرجال الدين، التى كانـت تصدر عن الطبقة المثقفة، وإذا كان فن القرن السابع عشر قد فسر عالم اليونان والـرومان عـلى أسـاس معـايير الأخـلاق الإقطاعـية الـتى كانـت الملكية المطلقة تدعو إلـيها، فـإن كلاسـيكية عصـر الـثورة قـد اعـتمدت عـلى المـثل العليا الرواقية للطبقة

الوسطى التقدمية ذات النزعة الجمهورية، وظلت مخلصة لهذه المثل العليا فى جميع المظاهر التى تبدت عليها.

وقد ظل التعارض بين الأساليب سائدًا فى الربع الأخير من القرن. ووجدت النزعة الكلاسيكية نفسها مشتبكة فى صراع، وكانت هى الاتجاه الأضعف بين الاتجاهين المتنافسين. وظل نشاطها حتى عام ١٧٨٠ مقتصرًا فى معظم الأحوال على نزاع نظرى مع فن البلاط، بحيث لا يمكن القول إن الروكوكو قد اختفى إلا بعد ذلك، ولاسيما بعد ظهور دافيد على المسرح. والواقع أن نجاح لوحة دافيد "قسم إخوان هوراتيوس Oath of the Horatii "[1] فى عام ١٧٨٥، كان يعنى نهاية النزاع الذى دام ثلاثين عامًا، وانتصار الأسلوب الوقور الجديد، إذ بدأت مرحلة جديدة من النزعة الكلاسيكية بظهور فن العهد الثورى الجديد، وهو العهد الذى يمتد على وجه التقريب من عام ١٧٨٠ إلى ١٨٠٠. فمن الممكن القول بوجه عام إن التصوير الفرنسى كانت تتمثل فيه الاتجاهات الآتية قبل الثورة مباشرة: تراث الروكوكو الحسى الزاهى الألوان فى فن فراجونار. النزعة الوجدانية التى تمثلها أعمال "جريز"، النزعة الطبيعية البورجوازية عند شاردان، والنزعة الكلاسيكية عند "فيان". وقد اختارت الثورة هذه النزعة الكلاسيكية بوصفها أكثر الأساليب تمشيًا مع ذوقها. غير أن العامل الحاسم فى اختيارهم لم يكن مسألة الذوق والشكل، ولم يكن مبدأ العمق الباطن المستمد من فلسفة الفن البورجوازية السائدة فى أواخر العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة، وإنما كان هو البحث عن أقدر الاتجاهات القائمة على التعبير عن روح الثورة بما فيها من مثل عليا وطنية بطولية، وفضائل شخصية متأثرة بالروح الرومانية، وأفكار جمهورية عن الحرية. وهكذا فإن حب الحرية والوطن، والبطولة وروح التضحية بالنفس، والصلابة الاسبرطية والتحكم الرواقى فى النفس، أصبح يحل الآن محل المفاهيم الأخلاقية التى وضعتها البورجوازية خلال

---

(1) لفظ Horatii (جمع Horatius) يشير إلى ثلاثة أخوة من روما، اختارهم الملك تولوس هوستيليوس لمحاربة "الإخوة كورياتيوس Curiatii" (ثلاثة إخوة من ألبا) لكى يتقرر على أساس صراعهم النزاع بين روما وبين مدينة ألبا وسرعان ما قتل اثنان من الإخوة الرومانيين، بينما كافح الثالث حتى انتصر وحده، وعاد فى موكب ظافر إلى روما. (المترجم)

صعودها نحو القوة الاقتصادية، وهي المفاهيم التي بلغت آخر الأمر حدا من الضعف والانهيار أتاح للبورجوازية أن تكون من أهم مؤيدي ثقافة الروكوكو. وهكذا اضطر رواد الثورة والمبشرون بها إلى مكافحة المثل العليا "لأصحاب الشركات" بنفس القوة التي يحاربون بها "ملذات الحياة" عند الطبقة الأرستقراطية. ولكنهم لم يكونوا أيضًا يستطيعون الارتكان إلى الموقف البورجوازي المسالم، العطوف، غير البطولي، الذي كان سائدًا في القرون السابقة، وكانوا يعتقدون أن أهدافهم لن يخدمها إلا فن مناضل تمامًا. على أن كلاسيكية "فيان" ومدرسته كانت، من بين كل الاتجاهات التي كان عليهم أن يختاروا بينها، هي الأقدر على إجابة مطالبهم.

ومع ذلك فإن فن "فيان" نفسه كان لا يزال محتشدًا بالتفاهة والتأنق، وكان مرتبطًا بالروكوكو ارتباطًا لا يقل في وثوقه عن ارتباط النزعة العاطفية البورجوازية عند "جريز" به. فلم تكن الكلاسيكية في هذه الحالة أكثر من تمجيد لذلك الذوق الشائع الذي ارتبط به الفنان بحماسة متعصبة. ففي لوحاته اللعوب التي تصور الحب، نجد أن الموضوعات وحدها هي التي كانت كلاسيكية، والطريقة شبه كلاسيكية، أما الروح والمزاج فينتمي بأكمله إلى أسلوب الروكوكو. فلا عجب إذن أن بدأ دافيد في شبابه رحلته إلى إيطاليا وقد استقر عزمه على ألا يخضع لإغراء العصر الكلاسيكي القديم"[1]. والحق أن قرار دافيد هذا هو أوضح تعبير عن مدى عمق الهوة بين كلاسيكية الروكوكو والكلاسيكية الثورية للجيل التالي. وإذا كان دافيد قد أصبح، على الرغم من ذلك، رائد الفن الكلاسيكي الجديد وأعظم ممثليه، فإن ذلك يرجع إلى التغير الذي طرأ على معنى النزعة الكلاسيكية، والذي ترتب عليه أن فقدت طابعها المتجمل. ومع ذلك فإن دافيد لم ينجح على الفور في فرض تفسيره الجديد على النزعة الكلاسيكية. فلم يكن هناك في بادىء الأمر ما يوحي بأنه سيحتل المركز الذي لا يزاحمه فيه أحد، والذي احتله بعد لوحة "قسم إخوان هوراتيوس"، ولم يفقده إلا بعد عودة الملكية. ولقد كانت هناك مجموعة كاملة من الفنانين الفرنسيين الشبان يقيمون في روما في نفس الوقت الذي كان دافيد يقيم

(1) **Maurice Dreyfous : Les Arts et les artistes Pendant la Période révolutionnaire, 1906, P. 152 .**

خلالـه فـيها. ومـر هـؤلاء الفـنانون بتطور مماثل لتطور دافيد ذاته. وكان صالون عام ١٧٨١ خاضـعًا لسـيطرة هـؤلاء "الرومانيين" الشبان، الذين كانوا يتجـهون نحو نزعة كلاسـيكية أكثر صرامة، والذين كان ميناجو يعد زعيمهم الحقيقى. أما لوحات دافيد فكانـت لا تـزال مفرطة فـى القسـوة وفـى الجدية بالنسبة إلى الذوق المعاصر لـه. ولم يـدرك الـنقد إلا بالـتدريج أن هـذه الصور ذاتها تعنى انتصار الأفكار التى كان ينادى بهـا من يسعون إلى القضاء على الروكوكو[1]. ولكن سرعان ما سنحت الفرصة لدافيد، وكان التعويض الذى قدم إليه بعد تجاهله السابق أعظم من كل ما كان يحلم به. فقد كانـت لوحـة "قسـم إخـوان هوراتـيوس" مـن أعظـم الأعمـال الفنـية نجاحًا على مر التاريخ. وكانت المسيرة الظافرة للوحة قد بدأت فى إيطاليا، حيث عرضها دافيد فى مـرسمه، فكـان الـناس يحجـون إلـيها، وباقات الزهور توضع أمامها. وانضم فيان، وبـاتونى Battoni وانجلـيكا كاوفمان، وفيلهلم تيشباين W. Tischbein أعنى ألمع الفـنانين فـى رومـا، إلى الأصـوات الـتى كانت تلهج فى كل مكان بالثناء على الفنان الشـاب. وفـى بـاريس، حيـث عـرف الجمهور العمل فى صالون عام ١٧٨٥، استمر الانتصـار. ووصـفت اللوحـة بأنهـا "أجمـل صـورة فـى القرن"، ونظر إلى العمل الذى أنجـزه دافـيد عـلى أنـه ثـورى بحـق. وبـدا هـذا العمـل للعالم المعاصر على أنه أكثر الإنجـازات الـتى يمكـن تخيـلها جـدة وجرأة — وعلى أنه هو التحقيق الكامل للمثل الأعـلى الكلاسـيكى. ولقـد عمل دافيد على اختزال المنظر الذى يصوره إلى عدد قليل من الأشكال دون أية إضافات أو زوائد خارجية تقريبًا. فهو قد جمع فى اللوحة بين أبطـال الدرامـا فى خط واحد صلب غير منقطع، تعبيرًا عن إجماعهم وتصميمهم على المـوت سـويًا، إذا دعـت الضـرورة، فـى سـبيل مثـلهم الأعـلى المشـترك. وأتاح هذا التجديد الجذرى فى الشكل للمصور أن يحقق تأثيرًا لا يدانيه شىء آخر فى التجربة الفنـية لجيله. وتطورت نزعته الكلاسيكية إلى فن خطى خالص، بحيث تخلى تمامًا عـن الـتأثيرات التصـويرية الخالصـة، وكـل وسائل الاسترضاء التى كانت كفيلة بأن تجعـل اللوحـة شـيئًا يلذ للعين بحق. وكانت الوسائل الفنية التى لجأ إليها عقلية.

---

[1] Albert Dresdner : Die Entstehung der Kunstkritik, 1915, PP. 229 – 30.

منهجية، "بيوريتانية" تمامًا، كما أخضع التنظيم الكامل للعمل إلى مبدأ الاقتصاد. ولقد كانت الدقة والموضوعية في هذا العمل، واقتصاره على أبسط الضرورات، والنشاط العقلى الذى يعبر عنه هذا التركيز، أكثر تمشيًا مع النزعة الرواقية للبورجوازية الثورية من أى اتجاه فنى آخر. فها هنا نجد وحدة تجمع بين العظمة والبساطة، والوقار والرزانة. وقد وصف البعض هذه اللوحة، عن حق، بأنها "اللوحة الكلاسيكية بالمعنى الصحيح"[1]. وبالفعل يمثل هذا العمل المثل الأعلى للأسلوب الفنى فى عصره على أكمل صورة، تمامًا كما تمثل لوحة ليوناردو "العشاء الربانى" مثلاً مفهوم الفن فى عصر النهضة. فإذا كان من حق المرء أن يفسر القالب الفنى الخالص تفسيرًا اجتماعيًا، فإن هذه اللوحة تقدم إلينا نموذجًا واضحًا كل الوضوح فى هذا الصدد. ذلك لأن ما فيها من وضوح، ومن صرامة لا تعرف المهادنة، ومن حدة فى التعبير، يرجع أصله إلى الفضائل الشخصية عند أنصار الحكم الجمهورى، وما القالب هنا إلا الأداء، والوسيلة الموصلة إلى غاية. وقد يدهشنا أن نعلم أن الطبقات العليا شاركت فى هذه النزعة الكلاسيكية بدورها، ولكن نظرًا إلى ما نعرفه عن قدرة الحركات الناجحة على نقل عدواها إلى الجميع، فإن هذه الظاهرة لن تدهشنا عندئذ بقدر ما يدهشنا أن نعرف أن الحكومة ذاتها قد أيدت هذه النزعة. فمن المعروف أن لوحة "قسم إخوان هوراتيوس" قد صورت من أجل وزارة الفنون الجميلة. وهكذا فإن السلطات اتخذت من الاتجاهات الثورية المتمردة فى الفن موقفًا كان فيه من السذاجة أو من الحيرة ما يعادل موقفها إزاء هذه الاتجاهات ذاتها فى السياسة.

وعندما عرض دافيد فى عام ١٧٨٩ لوحته "بروتوس"، التى بلغ بها أوج شهرته، لم يكن للاعتبارات الشكلية أى دور واع فى استقبال هذا العمل. فقد كانت الملابس الرومانية، والوطنية الرومانية، قد أصبحت هى الذوق السائد، وصارت رمزًا معترفًا به من الجميع، يستخدم بنفس السهولة التى يستخدم بها أى تشبيه آخر، أو أى نظير تاريخى آخر، تكون فيه تذكرة بالمثل الأعلى للفروسية والبطولة. غير أن

---

[1] **Walter Friedlaender : Hauptstroemungen der franz. Mal. Von David bis Cézanne, I, 1930, P. 8 .**

المقدمات التى ظهرت منها الروح الوطنية الحديثة لم تكن مرتبطة بالرومان. فهذه الروح الوطنية نتاج لعصر لم تعد فيه فرنسا مضطرة إلى الدفاع عن حريتها ضد جار طامع أو ضد حاكم إقطاعى أجنبى، وإنما ضد عالم معاد محيط بها، كان بناؤه الاجتماعى بأسره مختلفًا عن بنائها، ووقف شاهرًا سلاحه ضد الثورة. وكانت فرنسا الثورية بارعة تمامًا إذ جندت الفن لمساعدتها فى هذا النضال. أما فكرة "الفن للفن"، التى يمكن أن تقف عقبة فى وجه أتباع هذا الأسلوب، فلم تظهر لأول مرة إلا فى القرن التاسع عشر. فمبدأ الفن "الخالص"، الذى لا نفع فيه على الإطلاق، قد ظهر لأول مرة نتيجة لمعارضة الحركة الرومانتيكية للعصر الثورى بأسره، كما أن الدعوة إلى سلبية الفنانين ترجع إلى خوف الطبقة الحاكمة من فقدان تأثيرها فى الفن. أما القرن الثامن عشر فقد استمر، فى سعيه إلى بلوغ أهدافه العملية، يستغل الفن بنفس الطريقة الجريئة التى كانت تستغله بها كل القرون السابقة، ولكن الفنانين أنفسهم كانوا، حتى قيام الثورة، غير واعين تقريبًا بأنهم يسلكون هذا الطريق، ولم يدر بخلدهم أن يحولوا مسلكهم هذا إلى برنامج. ولم يصبح الفن اعترافًا بالعقيدة السياسية إلا مع الثورة ذاتها، ولأول مرة أصبح هناك إصرار على ألا يكون الفن "مجرد زخرف يزين به البناء الاجتماعى"، بل "جزء من دعائم هذا البناء"(1). فالرأى الذى أصبح ينادى به عندئذ هو أن الفن ينبغى ألا يكون مسلاة لا جدوى منها، ومجرد مداعبة للأعصاب، أو امتياز ينفرد به الأثرياء وأصحاب الفراغ، بل يجب أن يعلم ويصلح الأوضاع، ويحفز على العمل ويضرب المثل. ولابد أن يكون الفن نقيًا، صادقًا، ملهمًا وملهمًا، وأن يسهم فى سعادة الجماهير ويصبح ملكًا للأمة بأسرها. ولقد كان هذا برنامجًا بارعًا، شأنه شأن كل الإصلاحات ذات الطابع النظرى المجرد فى الفن. وحين تبين أنه برنامج عقيم، كان عقمه هذا دليلاً على أن الثورة ينبغى أن تغير المجتمع أولاً قبل أن تستطيع تغيير الفن، على الرغم من أن الفن ذاته أداة لهذا التغيير، ويرتبط بعملية التغير الاجتماعى فى علاقة معقدة من الفعل ورد الفعل المتبادل. ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد أن الهدف الحقيقى للثورة

(1) François Benoit : L'Art franç. Sous la Révol. Et l'Empire, 1897, P. 3. Ibid., P. 4 – 5.

لم يكـن إتاحـة الفرصـة أمـام الطـبقات المحـرومة مـن امتيازات الثقافة لكى تستمتع بـالفن، بـل تغـيير المجـتمع، وتعمـيق الشـعور بالتضـامن، وإثارة الوعى بما أنجزته الـثورة. فمـنذ ذلك الحين أصبحت رعاية الفن أداة للحكومة، تبدى بها من الاهتمام مـا لا تـبديه إلا لـما هو هام من شئون الدولة. وما دامت الجمهورية كانت فى خطر، وكانـت تكـافح فـى سبيل بقائها ذاته، فإن من واجب الأمة بأسرها أن تخدمها بكل مـا تسـتطيع أن تعـده مـن قـوة. وهكـذا نجـد دافـيد يقـول، فـى خطـاب وجهه إلى "المؤتمـر": "إن كـلا منا مسئول إزاء الأمة عن المواهب التى حبته بها الطبيعة"، كما صـاغ هاسـنفراتز Hassenfratz أحـد محكمـى صـالون ١٧٩٣، الـنظرية الجمالـية المطابقـة لهـذا الـرأى فـى العبارة الآتية : "إن كل موهبة الفنان إنما تكمن فى قلبه، أما ما يحققه بيديه فلا قيمة له".

ولقـد أسـهم دافيد بدور لم يسبق لـه نظير فى الفن السياسى فى عصره. فقد كـان عضوا فى المؤتمر، وكان له بهذا الوصف تأثير كبير، ولكنه كان فى الوقت ذاته موضـع ثقـة الحكومـة الـثورية ومـتحدثًا بلسـانها فـى جمـيع المسائل المتعلقة بالفن. والواقـع أن أى فنان آخر، منذ لوبران، لم يكن لنشاطه مثل هذا النطاق الواسع. غير أن مكانـة دافـيد الشخصـية كانـت أعظـم إلى حـد هائل من ذلك الاحترام الذى كان يلقـاه صـنيعة لويس الرابع عشر. فهو لم يكن دكتاتور الفن فى عصر الثورة فحسب، ولم يكـن فقـط السـلطة الـتى تخضـع لهـا كل الدعاية الفنية، وتنظيم جميع الأعياد والاحـتفالات الكـبيرة، والأكاديمـية ووظائفهـا، ونظام المتاحف والمعارض بأسره، بل لقد كـان مبـدع ثـورة خاصـة بـه، هـى "الثـورة الدافـيدية révolution Davidienne"[1] الـتى كانـت، إلى حد ما، نقطة بداية الفن الحديث. فهو مؤسس مدرسـة لم يكـن لسـلطتها ونطاقهـا واستقرارها أى نظير تقريبًا طوال تاريخ الفن: إذ يكـاد كل الفنانين الشبان الموهوبين فى هذه الفترة يكونون منتمين إليها. وعلى الرغم مما عاناه مؤسس المدرسة ذاته من متاعب، وعلى الرغم من هربه وإبعاده وتدهور قواه الخلاقـة، فقـد ظلـت هـذه المدرسة، حتى ثورة شهر يوليه، أهم مدرسة فى التصوير

[1] **Jules David : Lepeintre David, 1880, p. 117.**

الفرنسي. بل مدرسته الأصيلة. بل أنها أصبحت مدرسة النزعة الكلاسيكية الأوروبية بأسرها، وبذلك أصبح لمؤسسها، الذى لقب "بنابوليون التصوير"[1]، نفوذ يمكن أن يشبه، في مجاله الخاص، بنفوذ الفاتح العالمي. فقد استطاعت سلطة ذلك الفنان الكبير أن تظل باقية على الرغم من وقوع حوادث وانقلابات حاسمة، هي ٩ ترمدور، و١٨ برومير، وارتقاء نابوليون للعرش. ولم يكن ذلك راجعًا إلى أن دافيد كان أعظم مصور فرنسي معاصر فحسب، بل إلى أن كلاسيكيته أكثر مفاهيم الفن انسجامًا مع الأهداف السياسية لعهد "القنصلية" وعهد الامبراطورية. ولم يتوقف التطور المتوازى بين عمل الفنان وبين السياسة إلا خلال عهد "حكومة الإدارة Directoire"، الذى كان، على خلاف عهد الثورة والامبراطورية، يتسم بأنه متقلب، يسوده حب اللذات، ويتسم من الوجهة الجمالية بطابع أبيقورى[2]. ولكن الكلاسيكية ظلت هي الأسلوب الممثل للفن الفرنسي في عهد القنصلية، عندما أخذ الفرنسيون يذكرون أنفسهم على الدوام بالفضائل البطولية للرومان، وفي عهد الامبراطورية، التى كانت المقارنة مع الامبراطورية الرومانية تقوم في دعايتها السياسية بدور مماثل لدور التشبيه بالجمهورية الرومانية إبان الثورة الفرنسية. ولكن على الرغم من إطراد تطور تصوير دافيد، فإنه يحمل طابع التغيرات التى مرت بالمجتمع وحكومة البلاد. فحتى في عهد "حكومة الإدارة" اتخذ أسلوبه، ولاسيما في لوحة "نساء سابين" طابعًا أنعم وأكثر بهجة، وتحول عن تلك الصرامة الفنية القاطعة التى كان يتسم بها في فترة الثورة. وفي عهد الامبراطورية تحول عن الأهداف التى كان يتجه إليها في فترته السابقة إلى اتجاه جديد، على الرغم من أنه تخلى مرة أخرى عن التأنق المجامل والبراعة الفنية المقصودة التى كان يتسم بها أسلوبه في عهد حكومة الإدارة. ذلك لأن أسلوب هذا الفنان في عهد الامبراطورية ينطوى في داخله على كل الصراع الداخلي الكامن في حكم نابوليون، مترجمًا إلى لغة الفن. فهذا الحكم الذى لم ينكر أبدًا أصله الراجع إلى الثورة الفرنسية، والذى

---

(1) Edmond & Jules Goncourt : Hist. De La Société franç. Pendant La Révol., 1880, p. 346.

(2) Louis Modelin : La Révolution, 1911, PP. 490 ff.

قضى نهائيًا على الأمل فى إحياء الامتيازات الوراثية، ظل مع ذلك يعمل على تصفية الثورة التى بدأت فىالتاسع من ترميدور، ولم يقتصر على ضمان المركز القوى للبورجوازية الرأسمالية وأصحاب الأرض من الفلاحين، بل أنه أقام دكتاتورية سياسية قيدت حرية هذه الطبقات ذاتها فى حدود القانون المدنى الذى وضع بنوده. وبالمثل كان فن دافيد فى عهد الامبراطورية مركبًا غير متوازن من اتجاهات متناقضة، أخذ العنصر الشعائرى والتقليدى فيها يزداد سيطرة بالتدريج على النزعة الطبيعية والتلقائية.

ولقد أدت المهام الملقاة على عاتق دافيد بوصفه "المصور الأول" لنابوليون إلى دفع فنه إلى الأمام، إذ جعلته مرة أخرى متصلاً اتصالاً مباشرًا بالواقع التاريخى، وأتاحت له فرصة معالجة مشكلات الشكل المتعلقة بالصور التاريخية الرسمية الكبرى، ولكن هذه المهام أدت فى الوقت ذاته إلى تجميد كلاسيكيته، وأبرزت فيه علامات تلك النزعة الأكاديمية التى ستلحق فيما بعد أشد الضرر به هو ذاته وبمدرسته. وقد أطلق ديلاكروا Delacroix على دافيد اسم : "أبو المدرسة الحديثة بأسرها"، وبالفعل ينطبق هذا الوصف على دافيد من جهتين : أولاً من حيث هو خالق النزعة الطبيعية البورجوازية الجديدة، التى كانت — فى ميدان الصورة الشخصية بوجه خاص — تعبيرًا عن جدية ووقار نظرة إلى الحياة تتسم بالصرامة والبساطة والبعد التام عن الاستعراض المسرحى، وثانيًا — وهو الأهم — من حيث أنه الفنان الذى أعاد عهد التصوير (narrative) والتمثيل التصويرى للمناسبات التاريخية الكبرى. وبفضل هذه المهام استعاد دافيد قدرًا كبيرًا من موضوعيته وبساطته السابقة، بعد التأنق السطحى والمعالجة التافهة للمشكلات الشكلية، اللذين كانا يميزان فنه خلال فترة "حكومة الإدارة". ولم تعد المشكلات التى أصبح يتعين عليه حلها الآن محلقة فى الهواء، كما هى الحال فى موضوع "نساء سابين". بل أصبحت مشكلات تنبثق من الواقع المحلى المباشر. فحين كان يكلف بمهام كتلك التى أدت إلى تصوير الطقوس Scare" (١٨٠٥ — ٨) أو "توزيع النسور" (١٨١٠). كان يجد من الحوافز الفنية أكثر مما كان يتوقعه هو ذاته. فقد تكون هذه اللوحات. بالقياس إلى لوحة مثل"القسم فى ملعب التنس"، مفتقرة إلى الروح الوثابة والطابع

الدرامـى. ولكـنها تعـوض هـذا الافـتقار بمعالجـتها للموضـوع عـلى نحو أبسط وأكثر واقعـية. ففـيها ازداد دافـيد ابـتعادًا عـن تراث القرن الثامن عشر والروكوكو. وابتدع أسلوبًا أكـثر موضـوعية، على عكس النزعة الفردية السائدة فى أعماله السابقة. وقد يكـون مـن الممكـن إسـاءة اسـتخدام هـذا الأسلوب فى الاتجاه الأكاديمى، ولكنه كان عـلى الأقـل أسـلوبًا يمكن الاستمرار فيه. ومع ذلك فحتى في هذه المرحلة لم يستطع أن يتغلـب تمامًا على الصراع الداخلى الذى كان يهدد الوحدة المعنوية لفنه منذ عهد حكومـة الإدارة. ذلـك لأنـه كـان يصـور، إلى جانب الاحتفالات الرسمية، التى وجد لهـا حـلاً مرضـيًا تمامًـا، مـناظر مـن العـالم القديـم، مـثل "سافو" (١٨٠٩) أو لوحة "ليونـيداس" (١٨١٢)، وهـى لوحـات لم تكـن تقـل فى افتعالها وتصنعها عن "نساء سـابين". فـلم يعـد العـالم الكلاسـيكى مصدرًا للوحى بالنسبة إلى دافيد، وإنما أصبح مجـرد عـرف مصـطلح علـيه، كما كان بالنسبة إلى جميع معاصريه. فحين كان يجد نفسـه إزاء مهـام عملـية، كـان يظل ينتج تحفًا رائعة، أما حين كان يحاول التحليق فوق الواقع، فإن عمله كان ينتهى إلى الإخفاق.

وخلال فترة المنفى التى قضاها دافيد في بروكسل، ازدادت حدة الصراع فى فـنه بـين المثالـية المجـردة الهـزيلة لموضـوعاته الأسطورية والتاريخية القديمة، وبين الـنزعة الطبيعية الممتلئة حيوية للوحاته التى تصور شخصيات. فكلما كان يدخل فى علاقـة مباشرة بالحياة الواقعية، أى كلما كان عليه أن يصور أشخاصًا، كان يظل هو نفـس الفـنان القديـم العظـيم، أما حين كان يستسلم لأوهامه الكلاسيكية، التى تفتقر إلى كـل علاقـة بالحاضـر، والـتى أصبحت مجرد لعبة فنية، فإن إنتاجه يعطى المرء انطـباعًا بأنـه مـن طـراز قديـم، بـل أن ذوقه نفسه كان رديئًا فى كثير من الأحيان. والواقـع أن حالـة دافـيد لهـا أهمـية خاصـة فـى دراسـة الفن مـن وجهـة نظر علم الاجـتماع، إذ أنهـا ربمـا كانـت تمـثل أعظـم تفنـيد مقـنع للرأى القائل أن الأهداف السياسـية العملـية والمستوى الفنى الرفـيع أمـران متنافران. فكلما كانت الصلة بينه وبـين الاهـتمامات السياسية تزداد وثوقًا ، وكلما ازداد تطرفًا فى وضع فنه فى خدمة أغـراض الدعاية، كانت القيمة الفنية لإنتاجه تزداد. ففى خلال الثورة، حين كانت أفكـاره كـلها تـدور حـول السياسـة، رسـم لوحـة "القسـم فى ملعب التنس". ولوحة

"مـارا" الـتى بلغـت فـيها مقدرتـه الفنـية قمـتها. وفى عهد الامبراطورية، حين كان متشـبعًا بـأهداف نابولـيون الوطنـية، وكان يشعر دون شك بما تدين به الثورة، على الـرغم من كل شىء، لهذا الدكتاتور، ظل فنه خلاقًا حيًا فى كل مرة كانت الأهداف العملـية فـيها هـى محـور اهـتمامه. أمـا عندما انتقل إلى بروكسل فيما بعد، وفقدكل اتصـال بـالواقع السياسـى، ولم يعـد إلا مصـورًا فحسـب، فقد هبط إنتاجه إلى أدنى مسـتوى بلغـه خـلال تطـوره الفـنى. وعلى الرغم من أن هذه الارتباطات لا تثبت أن الفـنان ينـبغى علـيه، إذا أراد أن يرسـم لوحـات جـيدة، أن يكـون مهـتمًا بالشـئون السياسـية وأن يكـون ذا عقلـية تقدمـية، فإنهـا تثبـت مع ذلك أن مثل هذا الاهتمام ومثل هذه الأهداف لا تحول دون إنتاج لوحات جيدة.

ولقد أكـد الكـثيرون أن الـثورة الفرنسـية كانـت عقـيمة فنيًا، وأن نواتجها كانـت تـتحرك فى إطار أسلوب لم يكن أكثر من استمرار واكتمال للنزعة الكلاسيكية القديمـة فـى عصـر الـروكوكو. وأكـد البعض أن فن عصر الثورة الفرنسية لا يمكن أن يوصـف بأنـه ثـورى إلا مـن جهـة موضـوعاته وأفكاره، لا من حيث قوالبه ومبادىء أسـلوبه[1]. ومـن الصـحيح بالفعل أن الثورة عندما حدثت وجدت النزعة الكلاسيكية مكـتملة الجوانـب بـالفعل، ولكـنها أضـفت علـيها مـع ذلـك مضـمونًا جديدًا ومعنى جديـدًا. ولم تكـن الـنزعة الكلاسـيكية لعهـد الثورة الفرنسية تبدو مفتقرة إلى الأصالة والإبـداع إلا مـن وجهـة نظـر الأجـيال اللاحقة لها، وهى وجهة نظر تتضاءل لديها الفـوارق؛ أمـا العـالم المعاصـر لهـا فكان يشعر بوضوح كامل بالفارق فى الأسلوب بين كلاسـيكية دافيد وكلاسيكية السابقين عليه. وأوضح دليل على مدى جرأة تجديدات دافـيد وثوريـتها، تلـك الكلمات التى وصـف فيها "بيير" مدير الأكاديمية لوحة "قسم إخـوان هوراتيوس" بأنـها "مجافية للذوق السليم" نظرا إلى انحرافها عن النمط الهرمى المـألوف[2]. ومـع ذلـك فـإن الإبداع الحقيقى الذى أتت به الثورة فى ميدان الأسلوب الفـنى يتمـثل فـى الرومانتيكـية، لا فى الكلاسيكية، أى أنه لا يتمثل فى الفن الذى

---

(1) George Plekhanov : Art & Society, 1937, P. 20 – Louis Hourticq : La Peinture franç. De 1789 à nos jours. 1939, P. 5.

(2) Jules David, op. cit., P. 57 .

كان يمارس فيها بالفعل، بل فى الفن الذى مهدت له الطريق. ولم يكن فى استطاعة الثورة ذاتها أن تحقق الأسلوب الجديد لأنها، برغم ما كان لها من أهداف سياسية جديدة، ونظم اجتماعية جديدة، ومعايير جديدة للقانون، لم يكن قد أصبح لها بعد مجتمع جديد يتكلم لغتها الخاصة. وكل ما كان يوجد فى ذلك الحين هو أبسط الشروط الممهدة لظهور مثل هذا المجتمع. فقد كان الفن متخلفًا وراء التطورات السياسية، وكان لا يزال يتحرك، كما لاحظ ماركس من قبل، فى إطار القوالب العتيقة إلى حد ما[1]. والواقع أن الفنانين والكتاب ليسوا دائمًا أنبياء، وهناك من حالات تخلف الفن عن مجاراة العصر بقدر ما يوجد من حالات تقدمه مستبقًا ذلك العصر.

والحق أن الرومانتيكية، التى مهدت لها الثورة الفرنسية الطريق. كانت هى ذاتها مبنية على حركة مشابهة أسبق منها، ومع ذلك فإن العناصر المشتركة بين الحركة الرومانتيكية المسبقة، وبين الحركة الرومانتيكية، أقل من تلك التى تشترك فيها الحركتان الكلاسيكيتان الحديثتان. فالأوليان لا تمثلان حركة رومانتيكية واحدة متجانسة، انقطع تطورها بمحض الصدفة فحسب[2]. بل أن الحركة الرومانتيكية المسبقة قد لحقت بها هزيمة نهائية حاسمة على يد الثورة الفرنسية. صحيح أن الاتجاه المضاد للعقلانية قد بعث إلى الحياة من جديد، ولكن النزعة الوجدانية فى القرن الثامن عشر لم تدم إلى ما بعد الثورة. بل أن الرومانتيكية التالية للثورة عبرت عن نظرة جديدة إلى الحياة والعالم، والأهم من ذلك أنها خلقت تفسيرًا جديدًا لفكرة الحرية الفنية. فلم تعد هذه الحرية امتيازًا ينفرد به العبقرى بل أصبحت حقًا طبيعيًا لكل فنان وكل فرد موهوب. وعلى حين أن حركة الرومانتيكية المسبقة لم تكن تسمح إلا للعبقرى بالخروج على القواعد، فإن الرومانتيكية الحقيقية أنكرت صحة القواعد الموضوعية أيًا كان نوعها. فكل تعبير شخصى فريد. لا يقبل الاستبدال . ويحمل فى ذاته قوانينه ومعاييره الخاصة. هذه الفكرة اللماحة هى فى

---

(١) Karl Marx : Der 18 Brumaire des Louis Napolen, 1852 .

(٢) Louis Hautecoeur : "Les Origines du Romantisme". In "Le Romantisme et l'art", 1928, P. 18 .

الواقع أعظم ما أنجزته الثورة الفرنسية بالنسبة إلى الفن. فقد أصبحت الحركة الرومانتيكية فى حينها حرب تحرير، لا تشن ضد الأكاديميات والكنائس والمحاكم والسادة الراعين والهواة والنقاد والأسماء المشهورة فى الفن فحسب، بل تشن أيضًا ضد مبدأ التراث والسلطة والقاعدة ذاته. ومن المحال أن يستطيع المرء تصور هذا الصراع بدون الجو العقلى الذى أحدثته الثورة؛ فأصل هذا الصراع وتأثيره يرجعان معًا إلى الثورة. بل أن الفن الحديث بأسره هو إلى حد ما نتيجة لهذا الصراع الرومانتيكى من أجل الحرية. فمهما سمعنا من أحاديث حول المعايير الجمالية التى تعلو على الزمان، وحول القيم الفنية الإنسانية الخالدة، والحاجة إلى معايير موضوعية ومواضعات ملزمة، فإن تحرر الفرد، واستبعاد كل سلطة خارجية، والتجاهل الجرىء لكل الحواجز والموانع، كان ولا يزال المبدأ الحيوى للفن الحديث. ومهما كان تحمس الفنان خلال عصرنا الحاضر فى الاعتراف بسلطة مدارس أو جماعات أو حركات، وفى تعبيره عن إيمانه برفاقه فى السلاح، فإنه ما أن يبدأ التصوير أو التأليف أو الكتابة، حتى نجده وحيدًا، ويشعر بنفسه وحيدًا. فالفن الحديث هو التعبير عن الإنسان الوحيد المنعزل، عن الفرد الذى يشعر بأنه مختلف عن أقرانه — مختلف إلى الحد الذى يكون فيه الاختلاف نعمة أو نقمة. وإذن فالثورة والحركة الرومانتيكية تعد نهاية عهد حضارى كان الفنان فيه يهيب "بمجتمع"، وبجماعة متجانسة بدرجات متفاوتة، وبجمهور كان يعترف بسلطته، من حيث المبدأ، اعترافًا مطلقًا. فمنذ الثورة لم يعد الفن نشاطًا اجتماعيًا يسترشد بمعايير موضوعية تقليدية، بل أصبح نشاطًا قوامه التعبير الذاتى الذى يخلق معاييره الخاصة؛ وبالاختصار فإنه أصبح الوسيط الذى يتحدث من خلاله الفرد المنعزل إلى أفراد منعزلين. وحتى العصر الرومانتيكى لم يكن من المهم أن يكون الجمهور مؤلفًا من ذواقة حقيقيين، أو أن يكون من بين الجمهور نسبة كبيرة من الذواقة؛ إذ كان الفنانون والكتاب معًا يبذلون قصارى جهودهم لتلبية رغبات هذا الجمهور. أما فى الفترة الرومانتيكية وبعد الرومانتيكية، فقد أصبحت الحال على عكس ذلك، إذ أنهم لم يعودوا يستسلمون لذوق أية فئة تقضى به إحدى محاكم الرأى العام أمام محكمة أخرى. فأعمال الفنانين أصبحت تؤدى دائمًا إلى خلق حالة توتر وتعارض بينهم

وبـين الجمهـور. صـحيح أن هـناك جماعات من الذواقة وهواة الفن تتكون باستمرار، غـير أن تكويـن هـذه الجماعـات فـى حالة تغير لا نهاية لـه، وهذا التغير يؤدى إلى القضاء على كل اتصال واستمرار فى العلاقة بين الفن وبين الجمهور.

ومـن الدلائـل الأخـرى عـلى أن نـزعة دافـيد الكلاسـيكية، والتصـوير الرومانتـيكى، يـرجعان إلى أصل مشترك هو الثورة الفرنسية، أن الرومانتيكية لم تبدأ بوصـفها هجومًا على الكلاسيكية، ولم تقض على مدرسة دافيد من الخارج، بل إنها ظهـرت عـلى المسرح لأول مرة فى أعمال أقرب تلاميذ دافيد إليه وأعظمهم موهبة، وهـم جـرو Gros وجيروديه Girodet وجيران Guérin . ولم يبدأ الانفصال القاطع بـين الاتجـاهين إلا خـلال الفـترة الواقعـة بين عامى ١٨٢٠ و١٨٣٠، حين أصبحت الرومانتيكـية أسلوبًا للتقدميين فى الفن، على حين أصبحت الكلاسيكية هى أسلوب تلـك العناصـر الـتى كانت لا تزال تقسم يمين الولاء لدافيد. ولقد كان ذلك المزيج من الكلاسـيكية والرومانتيكـية، الـذى ابـتدعه "جـرو"، متمشـيًا تمامًا مع ذوق نابوليون الشخصـى، ومـع طبيعة المشكلات التى كلف فنانه بحلها. فقد كان نابوليون يلتمس الـراحة مـن عقلانيـته العملية فى الأعمال الفنية الرومانتيكية، وكان يميل إلى النزعة الوجدانـية حـين لم يكـن ينظر إلى الفن بوصفه أداة للدعاية والاستعراض. وهذا يفسر إعجابـه بأوسـيان Ossian وروسـو فـى الأدب، وباللوحـات الزاهـية الخلابـة فـى التصوير[1]. وحـين جعـل نابولـيون مـن دافيد مصور البلاط الخاص به. فقد كان فى ذلـك يسـاير الـرأى العـام؛ أمـا عواطفه الحقيقية فكانت مع جرو. وجيرار. وفيرنيه Vernet ، وبـرودون Prudhon ، ومـع "المصـوريـن الحـاكـين anecdotal painters" فـى عصـره[2]. ولـنذكر فـى هـذا الصـدد أنهـم كانوا جميعًا مضطرين إلى تصـوير معاركـه وانتصـاراته، وأعـياده واحـتفالاته – يتسـاوى فـى ذلـك برودون ذو الحساسـية المفـرطة ودافـيد القـوى الشـكيمة. غـير أن المصـور الحقـيقى لعهـد الإمـبراطورية، أعـنى مصـور نابولـيون بالمعنى الصحيح، كان جرو. وهذا الأخير كان يديـن بشـهرته – الـتى اعترف بها أنصار مدرسة دافيد وخصومها معًا – لعاملين :

---

(1) Léon Rosenthal : La Peinture romantique (1903) PP. 25 – 6 .

(2) F. Bénoit, op. cit., p. 171 .

أولهمـا قدرتـه عـلى تصوير أى منظر بطريقة أخاذة، وترديده على نحو مباشر وكأنه يصـنع تمـثالاً بالشـمع؛ وثانيهما فهمه الأخلاقى الجديد للوحة المعركة. فقد كان هو فـى الواقـع أول من صور الحرب من وجهة نظر إنسانية، وكشف عن الجانب الأليم مـن المعـركة. ذلـك لأن ويلات الحرب كانت قد استفحلت إلى حد لم يعد من الممكن معه تجاهلها؛ وكان أفضل ما يمكن عمله هو ألا يبذل الفنان أية محاولة لتجاهلها.

ولقـد كـان التعـبير الفـنى عـن نظرة عهد الإمبراطورية إلى الحياة يتمثل فى نـزعة تلفيقية جمعت بين اتجاهات أسلوبية قائمة من قبل، مع إجراء بعض التعديل والـتحوير فيها. وكانت السمات المتناقضة لهذا الفن متمشية مع المتناقضات السياسية والاجتماعـية لحكومـة نابولـيون. فقـد كانـت المشـكلة الكـبرى الـتى كـان العهـد الإمـبراطورى يسـعى إلى حـلها هـى التوفـيق بين الإنجازات الديمقراطية للثورة وبين الشكل السياسى للملكية المطلقة. ففى نظر نابوليون لم تكن العودة إلى "النظام القديم" تقـل اسـتحالة عـن التمسـك "بفوضـى" الـثورة. وكـان لابد من الاهتداء إلى شكل من أشـكال الحكـم يجمـع بين الجانبين معًا، ويوفق بين الدولة القديمة والجديدة، وبين طـبقة النـبلاء القديمـة والجديـدة، وبـين عملـية تحقـيق المسـاواة الاجتماعـية والثراء الجديـد. "فالـنظام القديـم" كـان بعـيدًا عـن فكـرة الحـرية وعن فكرة المساواة بنفس المقدار. وحين جاءت الثورة أخذت على عاتقها تحقيق الأمرين معًا، ولكنها اضطرت آخـر الأمر إلى التخلى عن مبدأ المساواة. أما نابوليون فأراد أن ينقذ هذا المبدأ، ولكنه لم يـنجح فـى دعمـه إلا مـن الوجهـة التشـريعية؛ أمـا مـن الناحـية الاقتصـادية والاجتماعـية فـإن اللامسـاواة القديمـة فـى عهـد ما قبل الثورة ظلت قائمة. ولم يكن هـناك مـن مظاهر المساواة السياسية سوى أن الجميع كانوا متساوين فى حرمانهم من الحقـوق. فـلم يـبق مـن إنجـازات الـثورة شـىء سـوى الحـرية القانونـية للشـخص، والمسـاواة أمـام القـانون، وإلغـاء الامتيازات الإقطاعية. ولم يكن ذلك بالنجاح الهين، ولكـن مـنطق الحكـم التسـلطى لنابولـيون، وأطمـاع البلاط، أدى إلى إعادة نفوذ طبقة النـبلاء والكنيسـة، وخلـق جـوًا مضـادًا للـثورة، عـلى الرغم من كل المحاولات التى

كانت تبذل للتمسك بمبادئها الأساسية[1]. ولقد تلقت الحركة الرومانتيكية قوة دافعة هائلة من توقيع "الاتفاق" (Concordat) بين الدولة والكنيسة، ومن حركة الإحياء الدينية المرتبطة به. وكانت الرومانتيكية قد سارت من قبل جنبًا إلى جنب مع فكرة الإحياء الكاثوليكي والميول الملكية عند شاتوبريان. ولقد كان النجاح الساحق الذى أحرزه كتاب "عبقرية المسيحية Le Génie du Christianisme " الذى ظهر بعد عام من "الاتفاق" مع الكنيسة، والذى كان أول عمل يمثل الرومانتيكية الفرنسية — كان يفوق ما أحرزه أى إنتاج أدبى آخر فى القرن الثامن عشر: إذ قرأته باريس كلها، وطلب "القنصل الأول" (نابوليون) أن تقرأ له عدة أجزاء منه بصوت عال فى عدة أمسيات. وكان ظهور الكتاب إيذانًا ببدء ظهور الحزب الكنسى ونهاية عهد "الفلاسفة"[2]. وعلى يد "جيروديه" انتقل رد الفعل الرومانتيكى الكنسى إلى ميدان الفن، وعجل بانحلال النزعة الكلاسيكية. أما فى سنوات الثورة فلم تكن قد ظهرت فى المعارض أية لوحة ذات مضمون دينى[3]. فقد كانت مدرسة دافيد لا تعير هذا النمط من التصوير اهتمامًا إيجابيًا؛ ولكن انتشار الحركة الرومانتيكية أدى إلى زيادة عدد اللوحات الدينية، حتى غزت الموضوعات الدينية ميدان النزعة الكلاسيكية الأكاديمية ذاتها آخر الأمر.

ولقد بدأ الإحياء الدينى فى نفس الوقت الذى بدأت فيه الرجعية السياسية فى عهد القنصلية. وكان هذا الإحياء بدوره جزءا من عملية تصفية الثورة، وكان يلقى تحمسًا من الطبقة الحاكمة. ولكن سرعان ما خيم الصمت بعد هذا الابتهاج العام، وذلك حين اشتدت وطأة التضحيات الباهظة التى فرضتها مغامرات نابوليون على الأمة، كما أن خلق طبقة النبلاء العسكرية الجديدة، ومحاولات التوفيق مع الطبقة الأرستقراطية القديمة، أدى إلى هبوط الروح المعنوية العالية للبورجوازية. ومع ذلك فقد كانت الأيام الذهبية لمتعهدى الجيش، وتجار القمح والمضاربين قد بدأت. وظلت البورجوازية هى المنتصرة فى الصراع من أجل السيطرة على المجتمع، وأن لم

---

(1) Louis Madelin : La Contre – Révolution, 1935, p. 329 .

(2) Ibid., pp. 172, 175 .

(3) Jules Renouvier : Hist. De l'art pendant la Révol., 1893, p. 31.

تعد هي نفس البورجوازية الثورية القديمة. ولنذكر في هذا الصدد أن الأهداف التي كانت البورجوازية ترمي إلى تحقيقها من خلال الثورة لم تكن أبدًا أهدافًا غيرية إلى الحد الذي تصور به عادة. فقد كانت الطبقة المتوسطة الثرية دائنة للدولة قبل الثورة بوقت طويل. ونظرًا إلى التبذير المستمر للبلاط، فقد أخذت مخاوفها من انهيار مالية الدولة تزداد. وإذا كانت قد حاربت من أجل نظام جديد، فإن هدفها الرئيسي كان الاطمئنان على أقساط ديونها على الدولة. وهذه الحقيقة تفسر تلك المفارقة الظاهرية التي تتمثل في أن الطبقة التي حققت الثورة لم تكن أفقر الطبقات جميعًا، بل كانت واحدة من أكثرها ثراء[1]. فلم تكن تلك، بأي معنى من المعاني، ثورة الطبقة العاملة أو البورجوازية الصغيرة المعدمة، وإنما كانت ثورة المقاولين والمتعهدين التجاريين، أي ثورة طبقة كانت امتيازات النبلاء الإقطاعيين تقف بالتأكيد حجر عثرة في وجه توسعها الاقتصادي، ولكنها لم تكن تهددها تهديدا بالغ الخطورة[2]. ومع ذلك فقد استعانت هذه الطبقة بالطبقة العاملة والمستويات الدنيا للطبقة الوسطى في النضال من أجل الثورة، ولولا مساعدة هذه الطبقات الأخيرة لما حالفها النجاح. على أن البورجوازية بمجرد أن حققت أهدافها، تخلت عن رفاقها في السلاح، وأرادت أن تستأثر بجني ثمار النصر المشترك. ولكن الذي حدث في نهاية الأمر هو أن جميع الطبقات المضطهدة والمحرومة من حقوقها القانونية قد أفادت من انتصار الثورة التي كانت أول ثورة تؤدي إلى إعادة بناء جذرية دائمة للمجتمع، بعد عدد كبير من الانقلابات وحركات التمرد غير الناضجة. ومع ذلك فإن التأثير المباشر الناتج عن الأحداث لم يكن مشجعًا في بداية الأمر. فما أن انتهت الثورة حتى تملكت نفوس الناس خيبة أمل كبيرة، ولم يبق أثر من الفلسفة التفاؤلية لعصر التنوير. ذلك لأن النزعة الليبرالية في القرن الثامن عشر كانت مبنية على فكرة هوية الحرية والمساواة. وكان الإيمان بهذه المعادلة هو مصدر التفاؤل الليبرالي، بينما كان ضياع الإيمان بإمكان تطابق الفكرتين هو أصل النزعة التشاؤمية في فترة ما بعد الثورة.

---

(1) Joseph Aynard : La Bourgeoisie franç. 1934, p. 396.

(2) Cf. Etienne fajn : "The Working Class in the Revolution of 1789". In "Essays on the Frenrch Revolution", edited by T.A. Jackson, 1945, p. 121.

ولقد كان أبرز معالم انتصار الفكرة الليبرالية هو أن أحدا لم يشعر إلا بعد الثورة بأن إرهاب الذهن وتقييده، وصبه فى قوالب محددة، له تأثير يشل حركة الإنسان. فمن قبل كانت أعظم الإنجازات فى ميدان الفن ترتبط فى كثير من الأحيان بأشد أنواع الحكم الاستبدادى تزمتًا. أما منذ ذلك الحين فإن كل محاولات إقامة ثقافة تسلطية أصبحت تلقى أصلب مقاومة. وقد أثبتت الثورة الفرنسية أنه لا يوجد نظام بشرى لا يقبل التغيير، ومن هنا فإن أية فكرة مفروضة على الفنان لم تعد تستطيع أن تزعم أنها تمثل معيارًا أسمى، وأصبح التأثير الوحيد الذى يبعثه فى نفسه أى قهر هو أن يثير شكوكه وريبته. وفقدت مبادىء النظام والقانون تأثيرها الحافز، وأصبحت الفكرة الليبرالية منذ ذلك الحين — ومنذ ذلك الحين فقط — هى مصدر الإلهام الفنى. وهكذا فإن نابوليون، برغم كل الجوائز والهبات والامتيازات التى خلعها على فنانيه وكتابه، لم يستطع أن يحفزهم على تحقيق أى شىء ذى أهمية. أما الكتاب الذين كانوا منتجين بحق فى عصره، مثل مدام دى ستايل وبنجامين كونستانت، فكانوا دخلاء منشقين على التيار السائد[1].

ولقد كان أهم ما أنجزته الامبراطورية فى مجال الفن هو تثبيت العلاقات التى أوجدها عصر التنوير والثورة بين المنتج والمستهلك. فقد توطدت دعائم جمهور الطبقة الوسطى الذى ظهر فى القرن الثامن عشر، وأصبح منذ ذلك الحين يقوم هو الآخر بدور رئيسى بوصفه طرفًا مهتمًا بالفنون التشكيلية. ولنذكر أن جمهور الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر كان يتألف من بضعة آلاف من الأشخاص، إذ كان قوامه جماعة من الهواة والذواقة قدر فولتير عددهم بما يتراوح بين ألفين وثلاثة آلاف[2]. وليس معنى ذلك بالطبع أن هذا الجمهور كان يتألف كله من أناس قادرين على إصدار حكم مستقل، ولديهم إحساس مؤكد بالقيمة الفنية، وإنما يعنى فقط أنه كان يملك معايير جمالية معينة أتاحت لأفراده أن يميزوا الغث من السمين داخل إطار محدد. كان عادة ضيقًا إلى حد ما. وبطبيعة الحال كان جمهور الفنون التشكيلية أضيق نطاقًا حتى من جمهور الأدب، ولم يكن يزيد عن جامعى التحف الفنية والذواقة. ولكن فى الفترة التى نشب فيها النزاع بين أنصار بوسان وأنصار

---

(1) Petit de Julleville, op. cit., VII, p. 110 .

(2) Henri Peyre : Le Classicisme franç., 1942, p. 37 .

روبنز. ظهر لأول مرة جمهور للفن لم يعد يتألف كله من أمثال هؤلاء الأخصائيين[1]. وفي القرن الثامن عشر أصبح هذا الجمهور – لأول مرة – يضم أناسًا يهتمون باللوحات دون أن تكون في ذهنهم فكرة شرائها. وقد أخذ اتجاه التطور هذا يزداد وضوحًا بعد صالون عام ١٦٩٩، وفي عام ١٧٢٥ جاء في مجلة "ميركور دى فرانس Mercure de France"[2] أن جمهورًا ضخمًا من كل طبقة وكل سن يشاهد في الصالون وهو يبدى إعجابه ويمتدح وينقد ويعيب[3]. ويستفاد من الروايات المعاصرة أن الجماهير لم يكن لها من قبل نظير، وحتى لو كان الجزء الأكبر منها قد أراد التوجه إلى هذا المكان لأن الذوق العام أصبح يتجه إلى زيارة الصالونات، فإن عدد محبى الفن الجادين كان بدوره آخذًا في الازدياد. وأوضح الشواهد على ذلك هو الحشد الكبير من المطبوعات الفنية الجديدة، ومجلات الفنون، والنسخ المطبوعة للأعمال الفنية[4].

في تلك الفترة أصبحت باريس، التى كانت منذ وقت طويل مركز الحياة الاجتماعية والأدبية في أوروبا، هى عاصمة الفن فيها، وأصبحت تقوم بكل الدور الذى ظلت إيطاليا تقوم به منذ عصر النهضة في الحياة الفنية لأوروبا الغربية. صحيح أن روما ظلت مركز دراسة الفن الكلاسيكى، ولكن باريس أصبحت هى المكان الذى يقصده الناس ليدرسوا الفن الحديث[5]. على أن الحياة الفنية الباريسية، التى أصبحت الآن تشغل العالم المثقف كله، قد اكتسبت أكبر قوة دافعة لها من المعارض الفنية التى لم تكن تقتصر على الصالون. ومن المعروف أنه كانت تنظم معارض في إيطاليا والأراضى الواطئة في عهود سابقة، ولكن المعارض لم تصبح عنصرًا لا غناء عنه في النشاط الفنى إلا في فرنسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر[6]. وقد أصبحت المعارض تعقد بطريقة منظمة، لأول مرة، بعد عام ١٦٧٣، أى منذ الوقت الذى اضطر فيه الفنانون الفرنسيون، نتيجة لتناقص المعونة التى تقدمها

---

(1) A. Dresdner, op. cit., p. 128.

(2) مجلة أدبية أسبوعية صدرت لأول مرة عام ١٦٧٢، واستمرت بشيء من الانتظام حتى عام ١٨٢٥. (المترجم)

(3) Ibid., pp. 128 – 9.

(4) André Fontaine : Les Doctrines d'art en France, 1909, P. 186.

(5) A. Dresdner, op. cit., p. 180.

(6) Ibid., p. 150.

الدولـة، إلى البحـث عـن مشترين. ولم يكـن يسـمح بالعرض فى الصالون إلا لأعضاء الأكاديمـية وحدهـم، أمـا الفـنانون غـير الأكاديميين فكان عليهم أن يعرضوا أعمالهم عـلى الجمهـور فـى مكان أكثر تواضعًا بكثير، هو "أكاديمية" طائفة القديس لوقا، أو فـى "معـرض الشـباب". ولكن هذه المعارض المنفصلة أصبحت زائدة عن الحاجة بعد أن فتحـت الثورة الفرنسية أبواب "الصالون" لجميع الفنانين فى عام ١٧٩١. وبفضل هـذا الإجـراء أصبحت الحياة الفنية، التى كانت قد اكتسبت طابعها القلق المثير من المعـارض الأخـرى ومـن المعـارض الكـثيرة الخاصـة، ومعـارض المراسـم والتلامـيذ — أصبحت هذه الحياة أكثر تنظيمًا وأوفر صحة، وإن غدت أقل حيوية وطرافة.

ولقـد كانـت الـثورة تعـنى نهايـة دكـتاتورية الأكاديمـية واحـتكار الـبلاط، والأرستقراطية، وكبار الماليين، لسوق الفن. وانحلت الروابط القديمة التى كانت تقف فـى وجـه اصـطباغ الفـن بالصبغة الديمقراطية، واختفت مع مجتمع الروكوكو وثقافة الـروكوكو. ومـع ذلـك فلـيس مـن الدقـة أن يـزعم المـرء، كما فعل الكثيرون، أن كل مسـتويات الجمهـور الـذى كان يمسك من قبل مقاليد الأمور فى ميدان الثقافة، وكان يمـثل "الـذوق السـليم"، قـد اختفت ما بين عشية وضحاها. ذلك لأن اشتراك الطبقة الوسـطى قـبل الثورة بوقت طويل فى الحياة الفنية على نطاق واسع، أدى إلى وجود نوع من الاتصال فى التطور، على الرغم من عنف الهزة التى أحدثتها الثورة. صحيح أن الحـياة الفنـية أصبحت بعد الثورة مصطبغة بالصبغة الديمقراطية إلى حد لم يسبق لـه نظـير،أى أن الأمـر لم يقتصـر عـلى اتسـاع نطاق جمهور الفن، بل امتد أيضًا إلى إزالـة الفوارق فى داخله. ومع ذلك فإن هذا الاتجاه ذاته كان قد بدأ قبل الثورة. فقد سـبق أن أكـد مـنجز Mengs فـى كتابه "خواطر حول الجمال والذوق" (١٧٦٥) أن الجمـيل هو ما تعجب به الأغلبية. ولكن التغير الحقيقى الذى ظهر بعد الثورة يتمثل فـى أن الجمهـور القديـم كـان يمثل طبقة يقوم الفن بدور مباشر فى حياتها اليومية، وكـان شـكلاً مـن الأشـكال التى تعبر بها هذه الطبقة عن انعزالها عن الطبقات الدنيا للمجـتمع مـن جهـة، وعـن تضامنها مع البلاط والملك من جهة أخرى، أما الجمهور الجديـد فقد تطـور إلى جمهـور مـن الهواة المهتمين بالمسائل الجمالية، والذين أصبح الفن بالنسبة إليهم موضوعًا يختارونه بحرية، ويخضعونه لأذواقهم المتغيرة.

وبعد أن ألغت الجمعية التشريعية امتيازات الأكاديمية منذ عام ١٧٩١، ومنحت جميع الفنانين حق العرض فى "الصالون"، أوقفت الأكاديمية ذاتها تمامًا بعد عامين. وكان مرسوم إيقافها مناظرًا، فى ميدان الفن، لقرار إلغاء الامتيازات الإقطاعية وتحقيق الديمقراطية. ولكن هذا التطور بدوره، شأنه شأن التطور الاجتماعى المناظر، كان قد بدأ قبل الثورة. فقد كان أصحاب النزعات التحررية جميعًا ينظرون إلى الأكاديمية على أنها بؤرة النزعة الرجعية المحافظة؛ وحقيقة الأمر أنها منذ نهاية القرن السابع عشر بوجه خاص، لم تكن من ضيق الأفق والاستعلاء بقدر ما صورت به. وكانت مسألة قبول الأعضاء الجدد تعالج بطريقة متحررة واسعة الأفق إلى أبعد حد فى القرن الثامن عشر. وتلك حقيقة معروفة. والأمر الوحيد الذى كان يراعى بدقة هو قصر حق العرض فى "الصالون" على أعضاء الأكاديمية. ولكن هذا الامتياز بعينه هو الذى كان يكافحه الفنانون التقدميون، تحت قيادة دافيد. وعندما حلت الأكاديمية، كان حلها مفاجئًا سريعًا، ولكن الأصعب بكثير كان الاهتداء إلى بديل لها. وكان دافيد قد أنشأ منذ عام ١٧٩٣ "جمعية الفنون Commune des Arts، وهى جماعة حرة وديمقراطية للفنانين، لا توجد فيها فئات خاصة أو طبقات أو أعضاء لهم امتيازات. ولكن نظرًا إلى ما كان يمارسه الملكيون فى داخلها من نشاط هدام، فقد تعين الاستعاضة عنها فى العالم التالى مباشرة، بالجمعية الشعبية والجمهورية للفنون Société Populaire et républicaine des Arts ، وهى أول جمعية ثورية بحق، ألقيت على عاتقها مهمة الاضطلاع بأعمال الأكاديمية الموقوفة. ولكنها لم تكن أكاديمية بأى معنى من المعانى، بل كانت ناديًا يستطيع أى شخص أن يلتحق بعضويته، بغض النظر عن مركزه ووظيفته. وفى العام نفسه ظهر "النادى الثورى للفنون Club révolutionnaire des Arts " الذى كان ينتمى إليه دافيد وبرودون وجيرار وايزابى Isabey وغيرهم، والذى كان له، بفضل أعضائه المشهورين، نفوذ عظيم. وكانت هذه الجمعيات كلها تعتمد مباشرة على "لجنة التعليم العام". تحت رعاية "المؤتمر"، ولجنة الرعاية الاجتماعية، ومجلس بلدية باريس[1]. ولقد أوقفت

---

[1] Joseph Billiet : "The French Revol and the Fine Arts". In "Essays on the French Revol." Edited by T.A. Jackson, 1945, p. 203.

الأكاديمية فى البداية من حيث هى صاحبة احتكار عرض الأعمال الفنية، وظلت تمارس احتكارها للتعليم وقتًا ما، وبذلك احتفظت بقدر كبير من نفوذها[1]. ولكن سرعان ما حلت "المدرسة الفنية للتصوير والنحت" محلها، وبدأ تعليم الفن يقدم فى المدارس الخاصة وفى الفصول المسائية أيضًا. وفضلاً عن ذلك فقد أدخلت دراسة الرسم فى مناهج المدارس الثانوية. ولكن قد لا يكون هناك شىء أسهم فى صبغ تعليم الفن بالصبغة الديمقراطية مثل إنشاء المتاحف والتوسع فيها. فحتى عهد الثورة الفرنسية لم تكن تتاح للفنانين الذين لا يستطيعون القيام برحلة إلى إيطاليا، فرصة مشاهدة كثير من أعمال مشاهير الفنانين. إذ كانت هذه الأعمال محفوظة فى معظم الأحيان فى القاعات الخاصة للملك وكبار جامعى الأعمال الفنية، ولم تكن متاحة للجمهور العام. ولكن الثورة غيرت ذلك كله. ففى عام ١٧٩٢ قرر "المؤتمر" إنشاء متحف فى اللوفر. وهناك، فى المنطقة المجاورة مباشرة لمراسم الفنانين، أصبح فى استطاعة صغار الفنانين، منذ ذلك الحين، أن يدرسوا الأعمال الفنية الكبرى وينسخوها، وأن يجدوا، فى قاعات اللوفر، أفضل تكملة لتعليم أساتذتهم.

وبعد انقلاب التاسع من ترميدور أخذ مبدأ السلطة يعود تدريجًا إلى ميدان الفن بدوره، وحل القسم الرابع من "المجمع Institut" محل أكاديمية الفنون الجميلة آخر الأمر. ولا شىء أدل على الروح غير الديمقراطية التى نفذ بها هذا الإصلاح، من أن الأكاديمية القديمة كانت تضم ١٥٠ عضوًا، على حين أن الجديدة لم تكن تضم سوى ٢٢ عضوًا. ومع ذلك فقد كان دافيد وهودون Houdon وجيرار ينتمون إليها، وسرعان ما استعادت سلطتها القديمة. وبطبيعة الحال فإن هيئة الفنانين بأسرها قد أعادت النظر فى علاقتها بالثورة، ولكن العلاقة بينهم وبينها لم تكن متجانسة تمامًا على الإطلاق. فقد كان بعض الفنانين ثوريين مخلصين أمناء منذ البداية، وهؤلاء لا يقتصرون على أمثال دافيد — الذى كان يستطيع أن يعتمد على ثروة زوجته، ولم يكن مضطرًا إلى الانشغال بالحالة المؤقتة للمعاملات فى سوق الفن — بل كانوا يشملون أيضًا فنانين مثل فراجونار، الذى لحق به الدمار، ماليًا، من جراء تطور الأحداث، وظل مع ذلك على ولائه للثورة. ومن الطبيعى أنه كان هناك أيضًا، بين الفنانين، أعداء عنيدون للثورة، كالمدام فيجى لوبران - Vigée

---

[1] F. Benoit, op. cit., p. 180 .

Lobrun مثلاً، التى غادرت البلاد مع زبائنها الأكابر. لكن معظم الفنانين. سواء أكانوا من اليمنيين أم من اليساريين، كانوا مسايرين للجو السائد. فتراهم ينحازون إلى المهاجرين تارة، وإلى الثوريين تارة أخرى، تبعًا للفرص المتاحة لهم. ولقد كان الفنانون فى مجموعهم يشعرون فى البداية بأن الثورة تهددهم بخطر جسيم، إذ أن عملية الهجرة حرمتهم من أغنى وأقدر المشترين لإنتاجهم[1]. وكان عدد المهاجرين يزداد يومًا بعد يوم، ولم يكن لدى جمهور الفن القديم الذى ظل باقيًا، من القدرة أو من الاستعداد النفسى ما يسمح له بشراء الأعمال الفنية. وهكذا تعرض معظم الفنانين فى البداية للحرمان القاسى، فلا عجب إذن أنهم لم يكونوا دائمًا يشعرون بالتحمس نحو الثورة. فإذا كانوا قد انحازوا مع ذلك إلى صفها بأعداد كبيرة، فإن ذلك كان راجعًا إلى شعورهم بأنهم كانوا أذلاء مستغلين فى ظل نظام الحكم القديم، الذى كانوا خلاله يعدون عادة من خدم المنازل. فالثورة كانت تعنى نهاية هذا الوضع، كما أنها أعطتهم، على أية حال، تعويضًا ماديًا. ذلك لأنه، بالإضافة إلى اهتمام الحكومة المتزايد بالفن، ازداد أيضًا عدد الأشخاص المهتمين به، وظهر فجأة جمهور جديد يبدى اهتمامًا شديدًا بأعمال مشاهير الفنانين[2]. والواقع أن عدد الحاضرين إلى "الصالون" لم ينقص خلال الثورة، بل زاد. وسرعان ما بلغت أسعار الأعمال الفنية، فى المزادات، نفس الأسعار المرتفعة التى كانت موجودة قبل الثورة، بل أن هذه الأسعار زادت كثيرًا فى عهد الإمبراطورية. وازداد عدد الفنانين، كما شكا النقاد من أن عدد الفنانين أصبح أكبر مما يلزم. وهكذا فإن الحياة الفنية استفاقت بسرعة — بل بسرعة أكبر مما ينبغى — من صدمات الثورة، وعادت عجلة الفن تدور دورتها الطبيعية، قبل أن يظهر فن جديد. وحدثت حركة إحياء للنظم القديمة، ولكن أولئك الذين أحيوها لم تكن لديهم معايير جمالية خاصة بهم، بل لم تكن لديهم الشجاعة على أن تكون لهم مثل هذه المعايير. وهذا يفسر الانحلال الفنى فى فترة ما بعد الثورة، ويوضح السبب الذى احتاجت الرومانتيكية من أجله إلى عشرين عامًا أخرى لكى تتحقق فى فرنسا.

---

[1] M. Dreyffous, op. cit., p. 155 .

[2] Benoit, op. cit., p. 132 .

الفصل السادس
الرومانتيكية ..
فى ألمانيا وفى غرب أوربا

كان المفكرون ذوو النزعة التحررية فى القرن التاسع عشر يربطون الرومانتيكية بعودة الملكية والرجعية. ومن الجائز أن لهذا الرأى ما يبرره، ولاسيما فى ألمانيا، ولكنه أدى على وجه العموم إلى فهم زائف للمسار التاريخى. ولم يصحح هذا الفهم إلا حين بدأ الباحثون يميزون بين الرومانتيكية فى ألمانيا وبينها فى أوروبا الغربية، ويرجعون الأولى إلى اتجاهات رجعية والثانية إلى اتجاهات تقدمية. وكانت الصورة الناتجة بطبيعة الحال أقرب كثيرًا إلى الحقيقة، ولكنها ظلت تنطوى على قدر كبير من تبسيط الوقائع؛ إذ لم تكن هذه الرومانتيكية أو تلك واضحة ولاسيما فى ألمانيا، ولكنه أدى على وجه العموم إلى فهم زائف للمسار التاريخى. ولم يصحح هذا الفهم إلا حين بدأ الباحثون يميزون بين الرومانتيكية الألمانية والرومانتيكية الفرنسية والإنجليزية، أعنى بين رومانتيكية للجيل الأول وأخرى للجيل الثانى. فأكد الباحثون أن التطور سار فى اتجاهات مختلفة فى ألمانيا وفى أوربا الغربية، وأن الرومانتيكية انتقلت من موقفها الثورى الأصلى إلى وجهة نظر رجعية، على حين أن الرومانتيكية فى أوربا الغربية انتقلت من وجهة نظر محافظة منحازة إلى الملكية، إلى وجهة نظر تحررية. ولقد كان هذا الوصف للموقف صحيحًا فى ذاته، ولكنه لم يكن ذا قيمة خاصة بالنسبة إلى عملية تعريف الرومانتيكية. فالسمة المميزة للحركة الرومانتيكية لم تكن هى أنها تعبر عن أيديولوجية ثورية أو معادية للثورة، أو تقدمية أو رجعية، بل هى كونها بلغت كلا من هذين الموقفين من خلال طريق خيالى، لا عقلى، وغير ديالكتيكى. فحماستها للتطور كانت مبنية على جهل بالمسالك التى يسير فيها العالم، شأنها تمامًا شأن نزعتها المحافظة. وتحمسها للثورة، وفشته، ورواية "فيلهلم ميستر" لجوته لم يكن أقل بعدا عن الواقع وعن تقدير الدوافع الحقيقية الكامنة من وراء المشكلات التاريخية، من ولائها المحموم

للكنيسة والتاج، وللفروسية والإقطاع. ومن الجائز أن الأحداث ذاتها كانت ستتخذ وجهة أخرى لو لم تكن الطبقة المثقفة، حتى فى فرنسا ذاتها، قد تركت للآخرين مهمة التفكير والسلوك بطريقة واقعية. وهكذا كانت هناك دائما رومانتيكية للثورة، كما كانت هناك رومانتيكية للثورة المضادة وعودة للملكية. وكان أمثال دانتون وروبسبيير متعصبين بعيدين عن الواقع كما كان كذلك أمثال شاتوبريان ودى ميستر de Maîstre وجوريز Goerres وآدام مولر A. Mueller . ولقد كان فريدرش شليجل رومانتيكياً فى شبابه، بتحمسه لفشته ولرواية "فيلهلم ميستر" والثورة، مثلما كان فى شيخوخته بتحمسه لمترنيخ والحلف المقدس. ولكن مترنيخ ذاته لم يكن رومانتيكيًا، على الرغم من نزعته المحافظة وتمسكه بالتقاليد، بل أنه ترك لرجال الأدب مهمة التوفيق بين عناصر أسطورة النزعة التاريخية والدفاع عن الملكية الشرعية والاتجاه الكنسى عنده. إن الواقعى هو الشخص الذى يعرف متى يحارب فى سبيل مصالحه، ومتى يتنازل من أجل مصالح الآخرين، والديالكتيكى هو الشخص الذى يشعر بأن الموقف التاريخى فى أية لحظة معينة يتألف من كثرة متشابكة من الدوافع والأهداف التى لا يمكن تبسيطها أو إرجاع أى منها إلى غيرها. أما الرومانتيكى فإنه، على الرغم من كل ما يبديه نحو الماضى من تقدير، يحكم على عصره بطريقة غير تاريخية، وغير ديالكتيكية؛ فهو لا يفهم أن عصره يقف فى منتصف الطريق بين الماضى والمستقبل، ويمثل صراعا لا يمكن التغلب عليه بين العناصر السكونية الجامدة والعناصر الحركية المتطورة.

إن تعريف جوته القائل : إن الرومانتيكية تنطوى على مبدأ المرض وهو حكم لا يمكن قبوله على النحو الذى كان مقصودًا به — يكتسب دلالة جديدة وتأكيدًا جديدًا فى ضوء علم النفس الحديث؛ ذلك لأنه إذا كانت الرومانتيكية لا ترى بالفعل سوى جانب واحد من موقف كلى حافل بالتوتر والصراع. وإذا لم تكن تبحث على الدوام إلا فى عامل واحد فى ديالكتيك التاريخ، وتؤكده على حساب العامل الآخر. وإذا كان هذا الانحياز إلى جانب واحد، ورد الفعل المبالغ فيه. ذو الطابع التعويضى المفرط، يكشف عن افتقار إلى الاتزان الروحى. فعندئذ يكون لنا الحق فى أن نصف هذه الرومانتيكية بأنها مريضة حقًا. فلماذا يود المرء أن يبالغ فى

الأمور ويشوهها، إذا لم يكن يشعر بأنها تخيفه وتبعث في نفسه الاضطراب؟ لقد قال الأسقف بطلر صراحة : "إن الأشياء والأفعال هي على ما هي عليه، ونتائجها ستكون على ما ستكون عليه؛ فلماذا إذن نود أن نخدع؟" وفي هذه الكلمة قدم بطلر أفضل وصف لإحساس القرن الثامن عشر الهادىء "الصحى" بالواقع، ونفوره من كل خداع[1]. ولو اتخذ المرء وجهة النظر الواقعية هذه، لبدت له الرومانتيكية على الدوام أكذوبة، وخداعا للذات، لا يريد – كما قال فيتشه في صدد فاجنر "أن يتصور الأضداد على أنها أضداد"، ويصرخ بأعلى صوت مناديًا بما يشعر إزاءه بأعمق قدر من الشك. فالهروب إلى الماضى ليس إلا صورة واحدة من صور اللاواقعية والانخداعية illusionism الرومانتيكية – وهناك صورة أخرى هي الهروب إلى المستقبل، أى إلى المجتمع الخيالى المثالى. وليس المهم، آخر الأمر، إن كان الرومانتيكى يتمسك بهذه الصورة أو تلك. وإنما المهم هو خوفه من الحاضر ومن نهاية العالم.

إن الرومانتيكية لم تكن ذات أهمية حاسمة فحسب، بل كانت أيضًا شاعرة بأهميتها[2]. فقد كانت تمثل واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ العقل الأوروبى، وكانت على وعى تام بدورها التاريخى. فمنذ العصر القوطى، لم يشجع أى عصر آخر نمو النزعة الوجدانية بمثل هذه القوة، لم يؤكد أى عصر آخر حق الفنان في الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردى على مثل هذا النحو المطلق. وكانت أشد نكسة عانت منها العقلانية طوال تاريخها، بعد أن ظلت تتقدم باطراد منذ عصر النهضة، وأصبحت لها السيطرة الكاملة على العالم المتمدين كله في عصر التنوير – هى تلك التى عانتها على يد الرومانتيكية. فلم يحدث أبدًا، منذ أن قضى على النزعة فوق الطبيعية والنزعة السلفية في العصور الوسطى، أن تحدث الناس بمثل هذا الازدراء عن العقل، وعن حضور الذهن وهدوئه، والرغبة في ضبط النفس والقدرة عليه. وهكذا نجد بليك Blake نفسه، الذى لم يكن يتفق بحال مع أديب مثل ووردزورث في نزعته الوجدانية، يقول : "إن أولئك الذين يكبتون الرغبة إنما

---

[1] F.L. Lucas : The Decline and Fall of the Romantic Ideal, 1937, p. 36 .

[2] انظر . حول مفهوم "الوعى بالعصر" كتاب كارل ياسبوز
Die geistige Situation der Zeit, 1932, 3rd edit., pp. 7 ff.

يفعلون ذلك، لأن رغبتهم من الضعف بحيث يمكن كبتها". ولقد استطاعت العقلانية، من حيث هي مبدأ للعلم وللشئون العملية، أن تسترد قواها بسرعة من الهجوم الرومانتيكي، ولكن الفن الأوروبي ظل "رومانتيكيًا". فلم تقتصر الرومانتيكية على أن تكون حركة أوروبية شاملة، تجتاح بلدا بعد الآخر، وتخلق لغة أدبية عالمية أصبحت آخر الأمر مفهومة في روسيا وبولندا بقدر ما هي مفهومة في إنجلترا وفرنسا، بل لقد أثبتت أيضًا أنها واحدة من تلك الحركات التي ظل لها تأثير دائم في تطور الفن، مثلها في ذلك مثل النزعة الطبيعية في العصر القوطي والنزعة الكلاسيكية في عصر النهضة. والحق أنه ليس ثمة إنتاج للفن الحديث، أو قوة انفعالية دافعة أو انطباع أو حالة نفسية للإنسان الحديث، لم يكن يدين برقته وتنوعه للحساسية التي نمت بفضل الرومانتيكية. فكل ما يدين برقته وتنوعه للحساسية التي نمت بفضل الرومانتيكية. فكل ما في الفن الحديث من إغراق ومن فوضى وعنف، ومن نزعة غنائية نشوانة سكرى، واستعراضية منطلقة طاغية، إنما استمد من الرومانتيكية. ولقد أصبحنا الآن نأخذ هذا الموقف الذاتي، المركز حول الأنا، قضية مسلمًا بها، ونعده أمرًا لا مفر منه، وبلغ من تطرفنا في ذلك أننا نجد من المستحيل حتى أن نردد استدلالاً عقليًا مجردًا دون أن نتحدث عن مشاعرنا[1]. وقد نسينا الانفعال الذهني، والتحمس العقلي، والقدرة الإنتاجية الفنية للعقلانية. نسيانًا بلغ من اكتماله أننا لم نعد نستطيع فهم الفن الكلاسيكي ذاته إلا بوصفه تعبيرًا عن الشعور الرومانتيكي. وأبلغ دليل على ذلك قول مارسل بروست: "إن الرومانتيكيين وحدهم هم الذين يعرفون كيف يقرءون المؤلفات الكلاسيكية، لأنهم يقرءونها كما كتبت، أعني بطريقة رومانتيكية"[2].

لقد كان القرن التاسع عشر بأسره معتمدًا على الرومانتيكية، ولكن الرومانتيكية ذاتها ظلت نتاجًا للقرن الثامن عشر، ولم تفقد أبدًا إحساسها بطابعها الانتقالي غير المستقر من الوجهة التاريخية. ولقد سبق أن مرت أوروبا الغربية بعدة أزمات أخرى مشابهة لها، وأخطر منها، ولكن لم يكن لديها أبدًا مثل هذا الشعور

---

[1] G. Lanson, p. cit., p. 943 .

[2] Marcel Proust : Pastiches et mélanges, 1919, p. 267 .

بأنهـا وصـلت إلى نقطـة تحول فى تطورها. ولم تكن تلك على الإطلاق أول مرة يتخذ فـيها أحـد الأجيال موقفًا نقديًا من ماضيه التاريخى ويرفض أنماط الثقافة التقليدية، لأنـه لم يستطع أن يعبر بواسطتها عن نظرته الخاصة إلى الحياة. فقد أحست أجيال سـابقة بأنهـا قـد أصـابها الهـرم، وشعرت بالرغبة فى التجديد، ولكن أحدا منها لم يخطـر بـباله أن يجعل من معنى ثقافته وسبب وجودها مشكلة، وأن يتساءل إن كان مـن حـق هـذه الـثقافة أن تـتخذ موقفهـا الذهـنى الخـاص، وإن كانـت تمـثل حلقة ضـرورية فـى السلسلة الكاملة للثقافة الإنسانية. فلم يكن الشعور الرومانتيكى بالبعث مـن جديـد شـعورا جديدًا على الإطلاق؛ ذلك لأن عصر النهضة كان قد أحس به من قـبل، بـل إن العصـور الوسـطى ذاتهـا قد داعبتها أفكار الإحياء وأحلام البعث التى كـان موضـوعها روما القديمة. ولكن لم يكن لدى أى جيل مثل هذا الوعى القوى بأنه وريـث عصـور ماضـية وسـليلها، ولم يكن لدى أى منها مثل هذه الرغبة القاطعة فى مجـرد تكـرار عصـر مـاض وحضـارة ضـائعة وبعـثهما إلى الحـياة مـن جديـد. فالرومانتيكـيون يبحثون فى التاريخ دائمًا عن ذكريات وعن تشبيهات، وهم يستمدون أعظـم إلهـام لهـم مـن مـثل علـيا يؤمـنون بأنها تحققت من قبل فى الماضى. غير أن علاقـتهم بالعصور الوسطى لا تطابق الإحساس الكلاسيكى بالماضى تمام الانطباق؛ إذ أن الكلاسـيكية تقتصـر على اتخاذ اليونان والرومان مثلاً، على حين أن الرومانتيكية لديهـا دائمًا شعور بأنها عاشت الماضى نفسه من قبل. فهى تتذكر المادى وكأنه حياة سـابقة لهـا. ولكـن هـذا الشـعور لا يثبـت أن الرومانتيكـية كانـت تجمعهـا بالعصور الوسـطى عناصـر تـزيد عـن تلـك الـتى كانـت تجمـع الـنزعة الكلاسـيكية بالعـالم الكلاسـيكى القديـم — بـل إنه يثبت العكس. ولنستمع إلى ما كتبه أحد الباحثين فى تحلـيل حديـث شـديد الذكـاء للرومانتيكية: "عندما كان يمكن أن تفيده دراسته، أو عمـا إذا كـان الـناس قـد عاشـوا فـى العصـور الوسـطى حـياة فيها مزيد من السعادة والـتقوى. فـنظرًا إلى أنـه كـان هـو ذاته ينتمى إلى نفس تيار الإيمان والتنظيم الكنسى المتصـل، فقد كان هو ذاته ينتمى إلى نفس تيار الإيمان والتنظيم الكنسى المتصل، فقد

كـان فـى استطاعته أن يتخذ من الدين موقفًا نقديًا أشد من موقف الرومانتيكى الذى يعـيش فى عصر ثورة تزعزعت فيه دعائم كل إيمان وأصبحت معرضة للشك"[1]. ومن الأمـور الـتى لا تقـبل الجـدل أن تجـربة الـتاريخ عـند الرومانتيكيين تعبر عن خوف مرضى من الحاضر ومحاولة للهروب إلى الماضى. ولكن هذا مرض لم يكن هناك ما هو أخصـب مـنه. فالرومانتيكـية تدين لـه بحساسيتها وبصيرتها التاريخية، وإحساسها بالعلاقـات، مهمـا كـان بعدهـا، ومهما كانت صعوبة تفسيرها. ولولا هذه الحساسية المفـرطة، لـما نجحـت الرومانتيكية فى إدراك الاستمرار التاريخى للحضارات السابقة وبعـثه مـن جديـد إلى الوجـود، ولـما نجحـت فـى وضـع الحد الفاصل بين الحضارة الحديـثة والعـالم الكلاسـيكى القديـم، وفى تحديد المسيحية بأنها هى الخط الفاصل الأعظـم فى الغرب، وفى كشف الطبيعة "الرومانتيكية" المشتركة بين جميع الثقافات الفردية والفكرية والإشكالية المستمدة من المسيحية.

ولـولا هـذا الوعـى التاريخى لدى الرومانتيكية، والتساؤل والشك المستمر فى معـنى الحاضـر، الـذى كـان يسـيطر عـلى أذهان الرومانتيكيين، لما أمكن أصلاً قيام الـنزعة التاريخـية فـى القرن التاسع عشر، وهى واحدة من أعمق الثورات فى تاريخ العقـل البشـرى. ذلـك لأن نظـرة الغـرب إلى الحـياة قـد ظلت فى أساسـها سكونية. بارمنيدية[2]، غير تاريخية، قبل ظهور الرومانتيكية، وذلك على الرغم من هرقليطس والسفسـطائيين، ومـن الـنزعة الاسمـية للفلسـفة المدرسـية، والـنزعة الطبيعـية لعصر النهضـة، والموقف الدينامى للرأسمالية، وتقدم العلم التاريخى فى القرن الثامن عشر. فقـد كان الغرب يرى أن أهم العوامل فى الحضارة البشرية، ومبادىء النظام الطبيعى وفـوق الطبـيعى للعالم، وقوانين الأخلاق والمنطق، والمثل العليا للحق والخير، ومصير الإنسـان وهـدف الـنظم البشـرية — كـل ذلـك كـان يـراه ذا دلالة واضحة محددة لا تـتغير، ويعده كمالات لازمانية أو أفكارًا فطرية. وكان كل نمو وتمايز يبدو، بالقياس

---

[1] Joseph Aynard : "Comment définir le romantisme?". Revue de litt. Comparée, vol. V, p. 653.

[2] نسبة إلى بارمنيدس الإيلى، وهو من أهم الفلاسفة اليونانيين فى فترة ما قبل سقراط، وكان محور فلسفته يدور حـول فكـرة الثبات وإنكـار الحـركة والتغير والكثرة، أى إنكـار الأفكـار التى دافـع عنها من قبله "هرقليطس". الذى يعد تفكيره رمزا لمبدأ التغير والدينامية والتحول المستمر لكل شىء. (المترجم)

إلى ثبات هذه المبادىء، أمرًا عارضًا لا قيمة له، بحيث بدا كأن كل ما مر خلال الزمان التاريخى لا يمس إلا السطح الظاهرى للأمور. ولم تبدأ طبيعة الإنسان والمجتمع تظهر على أنها دينامية تطورية فى أساسها إلا منذ عهد الثورة والحركة الرومانتيكية. فالفكرة القائلة إننا نحن وحضارتنا جزء من الصيرورة الأزلية والصراع الذى لا ينتهى، وإن الحياة العقلية عملية لها طابع عابر فحسب، إنما هى كشف للرومانتيكية، وهى تمثل أهم ما أسهمت به فى فلسفة العصر الحاضر.

ومن الحقائق المعروفة أن "الحاسة التاريخية" لم تكن حية مزدهرة فى حركة الرومانتيكية المسبقة فحسب، بل لقد كانت قوة محركة فى التطور العقلى لتلك الفترة. فنحن نعلم أن عصر التنوير لم يقتصر على إنجاب مؤرخين مثل مونتسكيو وهيوم وجيبون وفيكو وفنكلمان وهيردر، وعلى تأكيد المصدر التاريخى للقيم الحضارية، فى مقابل مصدرها الموحى به، بل إن هذا العصر كان لديه منذ ذلك الحين فكرة مسبقة عن نسبية هذه القيم كلها. ولقد كان من الأفكار المألوفة فى علم الجمال فى ذلك العصر، على أية حال، أن هناك عدة أنماط متساوية من الجمال، وأن مفاهيم الجمال تتنوع بقدر ما تتنوع الظروف المادية للحياة، وأن "الإله الصينى لديه" كرش كبير يماثل ما لدى الموظف الصينى الكبير"[1]. ولكن، على الرغم من هذا الاستبصار، فإن فلسفة التاريخ فى عصر التنوير كانت مبنية على الفكرة القائلة أن التاريخ يكشف عن حركة عقل شامل لا يتغير، وأن تطور التاريخ يسير نحو هدف ثابت يمكن إدراكه منذ البداية الأولى. وعلى ذلك فإن الطابع غير التاريخى للقرن الثامن عشر لا يتمثل فى الافتقار إلى الاهتمام بالتاريخ أو إلى إدراك الطابع التاريخى للحضارة البشرية، بل يتمثل فى إساءة فهمه لطبيعة التطور التاريخى والنظر إليه على أنه خط متصل يسير فى اتجاه مستقيم[2]. ولقد كان فريدرش شليجل ونوفاليس أول من أدركا أن العلاقات التاريخية ليست ذات طابع منطقى، وأن "الفلسفة ذات طابع مضاد للتاريخ فى أساسه". والأهم من ذلك أن

---

(1) F. Benoit, op. cit., pp. 62 – 3.

(2) Albert Petzsch : Studien zur fruehromant. Politik u. Geschichtsauffassung, 1907, pp. 62 – 3.

الرومانتيكية هى التى توصلت إلى أن هناك شيئًا اسمه المصير التاريخى. وأننا "نكون على ما نحن عليه لأننا نتطلع إلى الوراء نحو نوع خاص من التاريخ الماضى". مثل هذه الآراء، وما تعبر عنه من نزعة تاريخية، كانت غريبة تمامًا عن عصر التنوير. فالفكرة القائلة: "إن طبيعة الذهن البشرى، والنظم السياسية، والقانون، واللغة، والدين والفن، لا تفهم إلا على أساس تاريخها، وإن الحياة التاريخية تمثل المجال الذى تتجسد فيه هذه البناءات فى أنقى وأهم صورها، لم تكن مما يمكن تصوره قبل الحركة الرومانتيكية. ومع ذلك، فلعل أقوى تعبير عما أدت إليه هذه النزعة التاريخية، هو تلك العبارة المبالغ فيها إلى حد المفارقة، والتى صاغ بها أورتيجا أى جاسيه Ortega Ygasset تأثير هذه النزعة : "ليست للإنسان طبيعة، وليس له إلا تاريخ"[1]. وقد يبدو هذا، لأول وهلة، أمرا غير مشجع، ولكننا نجد أنفسنا ها هنا، مثلما نجد أنفسنا فى الحركة الرومانتيكية بأسرها، إزاء موقف مزدوج الدلالة. يقف فى منتصف الطريق بين التفاؤل والتشاؤم، والإيجابية والقدرية. ويمكن أن يدعى كل من الطرفين انتسابه إليه.

ولقد ورثنا أيضًا، مع فن التفسير الرومانتيكى، وقدرة هذا العصر اللماحة على إدراك الروابط التاريخية، وحساسيته لما هو إشكالى متنازع عليه فى التاريخ. نزعته الصوفية فى التاريخ، وصبغه للقوى التاريخية بصبغة أسطورية مشخصة، أى بالاختصار، الفكرة القائلة أن الظواهر التاريخية ليست إلا وظائف ومظاهر وتجسدات لمبادىء مستقلة. ولقد أطلق البعض على هذه الطريقة فى التفكير اسما يلقى عليها ضوءا واضحًا، ويعبر عنها بدقة، فقال إنها "منطق صدورى emanatistic logic"[2]، وهى تسمية لا تقتصر على لفت الأنظار إلى الفهم التجريدى للتاريخ، بل توجه الانتباه أيضًا إلى الميتافيزيقا التى تكون لا شعورية فى كثير من الأحيان، والتى ينطوى عليها مثل هذا المنهج. فتبعًا لهذا المنطق يبدو

---

(1) Ortega Y Gasset : "History as a System". In "Philosophy and History". Essays presented to Ernst Cassirer, edited by R. Klibansky and J.H. Paton, 1936, p. 313.

(2) Emil Lask : Fichtes Idealismus u. die Geschichte, 1902, pp. 56 ff., 83 ff. Cf. Eric Rothacker: Einleitung i. D. Geisteswissenschaften 1920, pp. 116 – 18.

التاريخ مجالاً تتحكم فيه قوى لا يمكن تحديد كنهها، وإطارًا مجردًا لأفكار عليا لا تعبر عنها الظواهر التاريخية الفردية إلا تعبيرًا ناقصًا. وقد عبرت هذه الميتافيزيقا الأفلاطونية عن نفسها فى النظريات الرومانتيكية الخاصة بروح الشعب والملاحم الشعبية فى الآداب القومية والفن المسيحى، وهى نظريات عفا عليها الزمان فى وقتنا هذا، بل إنها عبرت عن نفسها فى ذلك المفهوم الذى لا يزال شائعًا، أعنى مفهوم "القصد الفنى Kunstwollen". ذلك لأن ريجل Riegl ذاته واقع إلى حد معين تحت تأثير الرومانتيكيين ونظرتهم التشخيصية إلى التاريخ. فهو يتصور الموقف الفنى لعصر ما وكأنه شخصى إيجابى يحصل على اعتراف بأغراضه ضد أقوى أنواع المقاومة فى كثير من الأحيان، وينجح أحيانًا دون أن يعرف مؤيدوه، بل رغم إرادتهم. وهو ينظر إلى الأساليب التاريخية الكبرى على أنها مثل أفراد مستقلين. فهى أساليب لا يمكن استبدالها ولا نظير لها، تعيش أو تموت وتطغى عليها وتحل محلها أساليب أخرى. والواقع أن مفهوم تاريخ الفن بوصفه تجاوز وتعاقب هذه الظواهر الأسلوبية التى تكمن قيمتها فى فرديتها، والتى ينبغى أن يحكم عليها بمعاييرها الخاصة — هو فى نواح معينة أنقى أمثلة النظرة الرومانتيكية بما فيها من تشخيص للقوى التاريخية. وحقيقة الأمر أن أهم ما تخلقه الروح البشرية وأعظمه شمولاً لا يكاد يكون أبدًا نتيجة لتطور متعمد يسير فى خط مستقيم، ويوجه نحو هدف نهائى منذ البداية الأولى. فلا الملاحم الهوميرية والتراجيديا اليونانية، ولا أسلوب العمارة القوطى وفن شيكسبير، تمثل تحقيقًا لغرض فنى متجانس قاطع المعالم. وإنما هى نتيجة حدثت بالصدفة لحاجات خاصة، تخضع لتحكم الزمان والمكان، كما أنها نتيجة لسلسلة كاملة من الوسائل الموجودة من قبل، والتى هى فى كثير من الأحيان غير كافية، وخارجة عن المجال نفسه. فهى بعبارة أخرى حصيلة للتجديدات التكنيكية المتدرجة، التى تؤدى إلى الابتعاد عن الهدف الأصلى بقدر ما تؤدى إلى الاقتراب منه، ونتيجة لأفكاره مستمدة من اللحظة العابرة، ونزوات وتجارب فردية مفاجئة، لا يكون لها أحيانًا أى ارتباط بالمشكلة الفنية الكامنة من ورائها. فنظرية "القصد الفنى" تتناول فكرة هى فى الواقع النتيجة النهائية لتطور يفتقر تمامًا إلى الترابط والتجانس، فتثبتها وتجسمها. وكأنها هى التى تنير لها

الطريق منذ البداية. بل أن نفس نظرية "تاريخ الفن بلا أسماء" نظرًا لكونها تستبعد من تطور الفن الشخصيات الحقيقية، من حيث كونها عوامل لها تأثيرها، هي لهذا السبب عينه مجرد شكل من أشكال عملية التشخيص هذه؛ إذ أن القوى التاريخية هي التي تشخص في هذه الحالة. وعلى هذا النحو يكتسب تاريخ الفن طابع عملية تسير وفقًا لمبدئها الباطن ذاته، ولا يعترف بنجاح شخصيات فنية مستقلة، مثلما أن الجسم الحيواني مثلاً، لا يعترف باستقلال أعضائه عنه. وأخيرًا فإذا كان المقصود من المادية التاريخية هو أن البناءات الحضارية لا تعبر إلا عن طابع وسائل الإنتاج الفعلية، وأن الحقيقة الاقتصادية تسيطر على التاريخ بنفس الطابع المطلق الذى يسيطر به عليه "القصد الفنى" أو "القانون الشكلى الكامل"، حسب التفسير المثالى للرومانتيكيين: ريجل وفلفلين، فعندئذ يكون المرء قد ظل يفكر بطريقة رومانتيكية، ويبسط ما هو فى واقع الأمر عملية أشد تعقيدا بكثير، ويجعل من المادية التاريخية مجرد مظهر من مظاهر المنطق الصدورى للتاريخ. ولكن المعنى الحقيقى للمادية التاريخية، وفى الوقت ذاته، أهم تقدم فى فلسفة التاريخ منذ الحركة الرومانتيكية، إنما ينحصر فى إدراك أن أصل التطورات التاريخية لا يرجع إلى مبادىء وأفكار وكيانات شكلية، أو إلى جواهر تكشف وتنتج خلال التاريخ مجرد "تحويرات" لطبيعتها التى هى غير تاريخية فى أساسها، بل أن التطور التاريخى يمثل عملية ديالكتيكية يكون كل عنصر فيها فى حالة حركة، ويتعرض لتغير دائم فى معناه. ولا يظل فيها أى شىء فى حالة سكون، أو غير خاضع للزمان، وفى الوقت ذاته لا يكون فيها أى شىء فعالاً من جانب واحد، وترتبط فيها معًا كل العوامل، من مادية وعقلية، واقتصادية وأيديولوجية، فى حالة من الاعتماد المتبادل الوثيق، أى أننا لا نستطيع على الإطلاق أن نعود إلى أية نقطة فى الزمان لا يكون فيها أى موقف تاريخى يمكن تحديده ناتجًا عن هذا التأثير المتبادل. فحتى أشد أنواع الاقتصاد بدائية كان اقتصادا منظمًا، ولكن هذا لا يغير شيئًا من حقيقة أننا فى تحليلنا ينبغى أن نبدأ بالشروط المادية التى تتميز، على خلاف أشكال التنظيم العقلى، بأنها فى ذاتها مستقلة قابلة للفهم.

ولقد كانت النزعة التاريخية، التى ارتبطت بإعادة توجيه كاملة للثقافة، تعبيرًا عن تغيرات عميقة فى الحياة، وكانت مناظرة لتقلبات عنيفة زعزعت المجتمع من أساسه. ذلك لأن الثورة السياسية كانت قد أزالت الحواجز القديمة بين الطبقات، وضاعفت الثورة الاقتصادية من مرونة الحياة إلى حد لم يكن من الممكن تصوره من قبل. وكانت الرومانتيكية هى أيديولوجية المجتمع الجديد، وتعبيرًا عن تلك النظرة إلى العالم، التى تكونت لدى جيل لم يعد يؤمن بالقيم المطلقة، ولم يعد يستطيع أن يؤمن بأية قيمة دون أن يفكر فى نسبيتها، وفى الحدود التاريخية التى لا تتعداها؛ وكانت ترى كل شيء مرتبطا بافتراضات تاريخية، لأنها عرفت، فى تجربتها الخاصة، انهيار الثقافة القديمة وظهور الثقافة الجديدة. ولقد كان الوعى الرومانتيكى بتاريخية كل حياة اجتماعية من العمق بحيث أن الطبقات المحافظة ذاتها لم تتمكن من أن تأتى إلا بحجج تاريخية لكى تبرر امتيازاتها، وكانت تبنى ادعاءاتها على الأقدمية، وعلى كون جذورها متغلغلة فى الثقافة التاريخية للأمة. ولكن النظرة التاريخية إلى العالم لم تكن من خلق النزعة المحافظة، كما أكد الكثيرون، بل إن الطبقات المحافظة اكتفت بالأخذ بها وتطويرها فى اتجاه خاص، وهو اتجاه مضاد لغرضها الأصلى. فالطبقة الوسطى التقدمية رأت فى الأصل التاريخى للنظم الاجتماعية حجة تثبت أن هذه النظم لا تسرى على نحو مطلق، على حين أن الطبقات المحافظة، التى لا يكون لديها ما تلجأ إليه فى محاولتها تبرير امتيازاتها، سوى "حقوقها التاريخية"، وقدمها وأسبقيتها، فقد أضفت على النزعة التاريخية معنى جديدًا – إذ شوهت التضاد بين التاريخية والعلو على الزمان، وخلقت بدلاً منه تضادًا بين ما ينتج عن النمو التاريخى والتطور المطرد من جهة. وبين الفعل الإرادى الفردى العقلى الإصلاحى من جهة أخرى؛ فهذا التقابل الجديد لم يكن تقابلاً بين الزمان واللازمانية، وبين التاريخ والوجود المطلق، والقانون الوضعى والقانون الطبيعى، بل هو تقابل بين "النمو العضوى" والعشوائية الفردية.

وهكذا أصبح التاريخ ملجأ لكل عناصر المجتمع المنشقة على عصرها. والتى كانت حياتها العقلية والمادية مهددة، وأصبح قبل كل شيء ملجأ للطبقة المثقفة. التى شعرت الآن بأن آمالها خابت وبأنها خدعت فى حقوقها. لا فى ألمانيا وحدها

بـل فـى بلـدان أوروبـا الغربـية أيضًا. فعلى حين أن العجز عن التأثير فى التطورات السياسـية كـان مـن قـبل قـدرًا مكـتوبًا على المثقفين الألمان وحدهم، فإنه أصبح الآن مصيرًا يشـمل أوروبا بأسرها، ويشارك فيه المثقفون بوجه عام. لقد كان عصر التنوير والـثورة الفرنسـية قـد شـجعا الفـرد على التعلق بآمال مبالغ فيها، وبدا أنهما يعدان العقـل بـأن يحكم دون قيود، ويبشران الكتاب والمفكرين بأن سلطتهم ستكون مطلقة. ففـى القـرن الثامن عشر، كان الكتاب هم القادة العقليون للغرب، وهم القوة المحركة مـن وراء حـركة الإصـلاح؛ وفـيهم كـان يتجسـد المثل الأعلى للشخصية الذى كانت تسترشـد بـه الطـبقات التقدمـية. ولكـن ما تمخضت عنه الثورة الفرنسية قد غير هذا كلـه؛ فقـد أصـبحوا الآن يعـدون مسـئولين تارة عما تطرفت فيه الثورة، وتارة أخرى عمـا قصرت فيه، ولم يعودوا قادرين على الاحتفاظ بهيبتهم ونفوذهم فى عصر الركود والخمود الذهنى هذا. وحتى عندما كانوا متفقين مع القوى الرجعية المسيطرة، وكانوا يخدمونهـا بـإخلاص، لم يكونـوا يشـعرون بشـىء مـن الرضـا الـذى كـان يحـس به "فلاسـفة" القـرن الـثامن عشـر. فمعظمهـم قـد وجد نفسه محكومًا عليه بأن يظل بلا فاعلية، وكان لديه شعور بأنه غير مطلوب وغير مفيد لأحد. ومن هنا التجأ هؤلاء إلى مـاض جعلوا منه مستقرًا لكل أحلامهم ورغباتهم، واستبعدوا منه كل توتر بين الفكرة والواقـع، والـذات والعـالم، والفـرد والمجـتمع. وهكـذا يقـول نـاقد ألمانى تقدمى عن الـنزعة الرومانتيكـية: "إن الرومانتيكـية تـرجع جذورها إلى ما فى العالم من عذاب، ومـن هـنا فـإن المـرء سـيجد الشـعب أكـثر رومانتيكـية وخيالاً كلما ازدادت أوضاعه تعاسـة"[1]. وأغلـب الظـن أن الألمـان كانوا أكثر شعوب أوروبا تعاسة. ولكن لم يمض وقـت طويـل بعـد الثورة حتى لم يعد هناك شعب فى أوروبا الغربية – أو على الأقل لم تعـد هناك طبقة مثقفة فى أى شعب – يشعر بالراحة والأمان فى بلده. فقد أصبح الشعور بالغربة والعزلة هو التجربة الأساسية للجيل الجديد؛ وكانت نظرته إلى العالم مـتأثرة كـلها بهـذا الشـعور. واتخـذ هـذا الشـعور أشـكالاً لا حصر لها، وعبرت عنه

[1] Arnold Ruge : Die wahre Romantike. Ges. Schriften, III, p. 134 .

وهذا النص مقتبس من كتاب :

Carl Schmitt : Politische Romantik, 1925, 2nd edit., p. 35 .

سلسلة كاملة من محاولات الهروب، لم يكن التحول إلى الماضى إلا أوضح مظاهرها فحسب. وإلى جانب ذلك نجد أن الهروب إلى فكرة المجتمع المثالى (اليوتوبيا)، والحكايات الخرافية، واللاشعور، والخيال، والسر والغموض، والطفولة والطبيعة. والأحلام والجنون - كل هذه كانت أشكالاً متنكرة، متسامية بدرجات متفاوتة، لنفس هذا الشعور، ونفس الحنين إلى انعدام المسئولية والحياة المتحررة من الألم وخيبة الأمل - وكلها محاولات للهرب إلى ذلك الاضطراب وتلك الفوضى التى كافحت ضدها كلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر بخوف وغضب حينا، وبرقة وسخرية حينًا آخر، ولكن بنفس العزم والتصميم فى كل الأحيان. لقد كان المفكر الكلاسيكى يشعر بنفسه مسيطرًا على العالم، وكان يقبل أن يحكمه آخرون، لأنه كان يحكم نفسه ويؤمن بأن الحياة يمكن أن تحكم. أما الرومانتيكى فلم يكن يعترف بروابط خارجية، وكان عاجزا عن أن يلتزم بشىء، وكان يشعر بأنه مكشوف، دون حماية، إزاء واقع له قوة طاغية. ومن هنا كان احتقاره للواقع وتأليهه له فى الآن لنفسه. فهو لم يكن إلا ثائرًا عليه أو مستسلمًا له استسلامًا منقادا أعمى، ولكنه لم يكن يشعر أبدًا بأنه ند له.

لقد كان لفظ الغربة أو فكرتها تتسرب إلى تعبيرات الرومانتيكيين فى كل مرة يصفون فيها نظريتهم إلى الفن والعالم. فقد عرف نوفاليس الفلسفة بأنها "حنين إلى الوطن"، وبأنها "رغبة المرء فى أن يكون فى وطنه أينما كان"، وعرف الحكاية الخرافية بأنها حلم عن "ذلك الوطن الذى هو فى كل مكان وليس فى مكان". وقد أثنى فى شيلر على كل "ما ليس فى هذه الأرض"، ووصف شيلر ذاته الرومانتيكيين بأنهم "منفيون يحنون إلى وطن". ولهذا السبب كانوا يطيلون الحديث عن التجوال، التجوال بلا هدف ولا غاية، وعن "الزهرة الزرقاء" التى لا يمكن ولن يمكن الحصول عليها. وعن العزلة التى يلتمسها المرء ويتجنبها، وعن اللانهائية التى هى كل شىء ولا شىء. وهكذا يقول سينانكور Senancour فى "أوبرمان Obermann": "إن قلبى ليشتهى كل شىء. ويرغب فى كل شىء، ويضم كل شىء؛ فماذا أضع مكان ذلك اللامتناهى الذى يطلبه فكرى ..؟" ولكن من الواضح أن "كل شىء" هذه ليست شيئًا، وأن هذا "اللامتناهى" لا يوجد فى أى مكان. إن المشاعر التى تمزق

الرومانتيكـيين هـى الحنين إلى الوطن والحنين إلى النائى القصى؛ فهم يفتقدون ما هو قريـب من أيديهم، ويعانون من عزلتهم عن الناس، ولكنهم فى الوقت ذاته يتجنبون الآخـرين ويبحـثون بحماسـة عما هو ناء غريب مجهول. وهم يعانون من غربتهم عن العـالم، ولكنهم أيضًا يقبلونه ويرغبون فيه. وهكذا يعرف نوفانيس الشعر الرومانتيكى بأنـه "فـن الظهـور بمظهر الغريب بطريقة جذابة، وفن جعل الموضوع نائيًا ولكنه فى الوقـت ذاتـه مـألوف بهـيج". وهـو يؤكد أن كل شىء يصبح رومانتيكيًا وشاعريًا "لو تـباعد بـه المرء مسافة ما"، وأن كل شىء يمكن أن يصطبغ بالصبغة الرومانتيكية "لو أضـفى المـرء مظهـرًا غامضًـا على ما هو مألوف، وخلع على المعلوم شرف المجهول، ونسـب إلى المتـناهى دلالة لا متناهية". ولنتساءل: أى شخص عاقل كان يستطيع أن يـتحدث عـن هـراء مثل "شرف المجهول" قبل جيل أو حتى سنوات قلائل من ذلك العهـد؟ لقـد كـان الـناس مـن قـبل يـتحدثون عـن شـرف العقـل، والمعرفة، والحكم السـليم، والنظرة الواقعية الحكيمة الهادئة، ولكن من ذا الذى كان يحلم بالكلام عن "شـرف المجهـول"؟ إن الـناس كانوا يريدون السيطرة على المجهول وجعله مأمونًا؛ أمـا امـتداحه وجعلـه أعـلى مـن الإنسـان فهو أمر كان خليقًا بأن يبدو انتحارًا عقليًا وتحطـيمًا لـلذات. ولـنلاحظ أن نوفالـيس لا يقتصـر هـنا عـلى أن يقـدم إلـينا تعريفًا للشـخص الرومانتـيكى، بـل إنـه يقـدم وسـيلة أو "وصـفة" لصـبغ الحـياة بصـبغة رومانتيكـية. ذلـك لأن الشـخص الرومانتيكى لا يكتفى بأن يكون رومانتيكيًا، بل إنه يجعل من الرومانتيكية مثلاً أعلى ومنهاجًا للحياة بأسرها. وهو لا يريد فقط أن يصور الحـياة بطـريقة رومانتيكية، بل يريد أن يكيف الحياة تبعًا للفن، وأن يغرق فى وهم الحـياة الجمالية الطوباوية. ولكن أهم ما يعنيه "صبغ الحياة الرومانتيكية" هو تبسيط الحـياة وتوحيدها، وتحريرها من الديالكتيك المؤلم لكل وجود تاريخى، واستبعاد كل المتناقضـات الـتى لا تـرفع عـنها، وتخفيف معارضتها لكل أحلام التمنى والخيالات الرومانتيكـية. فكـل عمـل فـنى هـو رؤيـة وأسـطورة عن الواقع، وكل فن يضع محل الحـياة الواقعـية عالمًـا مثالـيًا خيالـيًا، ولكن الرومانتيكية تعبر عن هذا الطابع المثالى الخيالى للفن على نحو أنقى وأكمل مما تعبر به عنه أية حركة أخرى.

وتقوم فكرة "التهكم الرومانتيكى" أساسًا على إدراك أن الفن ليس إلا وهمًا وإيحاء ذاتيًا، وأننا دائمًا ندرك أن تمثلاته وهمية. فتعريف الفن بأنه "خداع ذاتى متعمد"[1] ترجع جذوره إلى الرومانتيكية، وإلى أفكار مثل فكرة كولريدج عن "إيقاف عدم التصديق عمدًا"[2]. ولكن الوعى والتعمد فى هذا الموقف يظلان مع ذلك سمة من سمات العقلانية الكلاسيكية، وهى سمة لم تتخل عنها الرومانتيكية إلا بمضى الوقت، وأحلت محلها الخداع الذاتى اللاشعورى، وتخدير الحواس وانتشاءها، والتخلى عن التهكم والترفع النقدى. ولقد شبه البعض تأثير الفيلم السينمائى بتأثير الخمر والأفيون، ووصف الجماهير وهى تخرج متعثرة من دور السينما فى الليل المظلم بأنها كمدمنى المخدرات، الذين لا يستطيعون، ولا يريدون، أن يقدموا وصفًا وتعليلاً للحالة التى يجدون فيها أنفسهم. ولكن هذا التأثير لا يقتصر على الفيلم؛ بل أن أصله يرجع إلى الفن الرومانتيكى بوجه عام. صحيح أن الكلاسيكية كانت ترغب بدورها فى إثارة القارىء أو المشاهد وبعث مشاعر وأوهام فيه — وأى فن لم يرغب فى ذلك؟ — ولكن ما تصوره كان يتخذ دائمًا طابع المثل الذى يمكن الاقتداء به، والتشبيه أو الرمز الحافل بالمعانى. ولم يكن رد الفعل لدى الجمهور يتخذ شكل دموع أو تشنجات أو نوبات إغماء، بل كان يتخذ شكل تفكير واستبصار جديد وفهم أعمق للإنسان ومصيره.

لقد كانت فترة ما بعد الثورة الفرنسية عهدا خيب آمال الجميع. فبالنسبة إلى أولئك الذين لم يرتبطوا بأفكار هذه الثورة إلا ارتباطًا سطحيًا، بدأت خيبة الأمل هذه مع المؤتمر، على حين أنها بدأت، بالنسبة إلى الثوار الحقيقيين، مع التاسع من ترميدور. وأصبحت الجماعة الأولى تبغض بالتدريج كل ما يذكرها بالثورة، فى حين كانت الجماعة الثانية ترى أن كل مرحلة جديدة فى التطور تؤكد خيانة رفاقها القدامى. ولكن هذه الفترة كانت أيضًا يقظة أليمة بالنسبة إلى أولئك الذين كان حلم الثورة فى نظرهم كابوسًا منذ البداية. فعند هؤلاء جميعًا بدا عصر ما بعد الثورة راكدًا خاويًا. وازداد المثقفون انعزالاً عن بقية المجتمع. على حين أن العناصر القادرة على

---

(1) Konrad Lange : Das Wesen der Kunst, 1901.

(2) Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XIV.

الإنـتاج الذهـنى أصبحت بـالفعل تحـيا حـياة خاصـة بهـا. ظهـر مفهـوم الشـخص الـبورجوازى الضـيق الأفـق، فـى مقـابل مفهـوم المواطن، وطرأ موقف غريب لا يكاد يكـون له من قبل نظير، إذ امتلأ الفنانون والكتاب كراهية وازدراء لنفس الطبقة التى كـانوا يديـنون لها بوجودهم العقلى والمادى. ذلك لأن الرومانتيكية كانت فى أساسها حـركة تنـتمى إلى الطـبقى الوسـطى، بـل كانـت هى المدرسة الأدبية للطبقة الوسطى بالمعـنى الصـحيح – أعـنى المدرسـة الـتى انشـقت نهائـيًا عـلى تقالـيد المذهـب الكلاسـيكى، وبلاغـة الـبلاط والأرسـتقراطية وادعائهمـا، والأسـلوب المترفـع واللغـة الـمنمقة. والواقـع أن فـن عصـر الـتنوير كان، على الرغم من اتجاهه الثورى، لا يزال مبنـيًا على الذوق الأرستقراطى للنزعة الكلاسيكية. فقد كان فولتير وبوب، بل وبريفو Prévost وماريفو Marivaux وسويفت وستيرن، أقرب إلى القرن السابع عشر منهم إلى القـرن التاسـع عشـر. أمـا الفـن الرومانتـيكى فكـان أول فـن يـتألف من "الوثيقة البشـرية"، ومن الاعتراف الصارخ، والجرح المفتوح المكشوف للعيان. وعندما كان فن عصـر الـتـنوير يمـتدح الـبورجوازى، كان يفعل ذلك دائمًا لكى يهاجم الطبقات العليا فحسـب، ولكـن الحـركة الرومانتيكـية هـى أول حـركة تسلم مقدمًا بأن البورجوازى مقـياس الإنسان. أما أن عددا كبيرًا من ممثلى الرومانتيكية كانوا من أصل نبيل، فإن هـذا أمر لا يغير من الطابع البورجوازى للحركة، أكثر مما يمكن أن يغير منه الطابع المضـاد للتعصـب وضيق الأفق فى سياستها الثقافية. فقد كان نوفاليس وفون كلايست وفـون آرنـيم وفـون أيشـندورف وفون كاميسو Chamisso والفيكونت دى شاتوبريان ودى لامـارتين ودى فينى ودى موسيه ودى بونال Bonald ودى ميستر ودى لامنيه de Lammenais واللـورد بايـرون وشـيلى، ولـيوناردى ومانتسـونى Mazoni ، وبوشـكين وليرمونـتوف – كـان هؤلاء جميعًا ينتمون إلى أسر أرستقراطية، وقد أعربوا عـن آراء أرسـتقراطية إلى حـد مـا. ولكـن منذ عهد الحركة الرومانتيكية أصبح الأدب يسـتهدف السـوق الحـرة وحدهـا، أى يوجـه إلى جمهور ينتمى إلى الطبقة الوسطى. ولقـد كـان مـن المكـن أحيانًا إقناع هذا الجمهور بقبول آراء سياسية مضادة لمصالحه الحقيقـية، ولكـن لم يعـد من الممكن تقديم العالم إليه بالأسلوب اللاشخصى والأنماط العقلـية المجـردة الـتى تمـيز القـرن الـثامن عشـر. أمـا النظرة إلى العالم، التى كانت

ملائمة لـه بحق، فهـي تلـك الـتي كانت تعبر عنها على أوضح صورة ممكنة فكرة استقلال الذهـن واعـتماد مجـالات الـثقافة الفـردية عـلى ذاتهـا، وهـي الفكرة التي سيطرت عـلى الفلسـفة الألمانـية منذ كانت، والتي كان يستحيل ظهورها لولا تحرر الطـبقة الوسـطى[1]. فحـتى عهد الحركة الرومانتيكية كان مفهوم الثقافة معتمدًا على الفكـرة القائلـة أن للذهن البشرى دورًا ثانويًا أو تابعًا؛ وسواء أكانت النظرة إلى العالم فـى عصـر مـن العصـور السابقة على الرومانتيكية نظرة ذات طبيعة كنسية زاهدة، أم بطولـية دنـيوية، أم أرسـتقراطية مطلقـة فقـد كان الذهن يعد دائمًا وسيلة لغاية، ولم يكـن يـبدو بحال أنه يستهدف غايات مستقلة خاصة به. ولم يصبح من الممكن تصور فكـرة الاسـتقلال العقـلى الذاتى إلا بعد التخلص من القيود القديمة، واختفاء الشعور بالتضـاؤل المطلـق للذهـن بالقـياس إلى الـنظام الإلهـى، وتضـاؤله النسبى بالقياس إلى الطـبقات العلـيا الكنسـية والدنيوية، أى بعد أن ارتد الفرد إلى ذاته. ولقد كانت تلك الفكـرة متمشـية مـع فلسـفة اللـيبرالية الاقتصـادية والسياسـية، وظلـت شـائعة حتى اسـتحدثت الاشـتراكية فكـرة الـتزام جديـد، وألغـت الماديـة التاريخـية مـرة أخرى الاسـتقلال الذاتـى للذهـن. وعـلى ذلـك فـإن هـذا الاسـتقلال، شـأنه شـأن فـردية الرومانتيكـية، كـان نتـيجة لا سـببًا للصـراع الـذى زعزع أسس مجتمع القرن الثامن عشـر. ولم تكـن أيـة فكـرة من هذه الأفكار جديدة على نحو مطلق، ولكن هذه كانت المـرة الأولى الـتى شـجع فيها الفرد على التمرد على المجتمع وعلى كل ما كان يقف حائلاً بينه وبين سعادته[2].

ولقـد مضت الرومانتيكية فى نزعتها الفردية إلى حد التطرف. وذلك تعويضًا لـلمادية الـتى تسـود العالم، واحتماء من عداء البورجوازيين والجـهلاء للأمور العقلية. وهكـذا أراد الرومانتيكـيون، كما أراد الرومانتيكيون المسبقون من قبل، أن يخلقوا عن طريق نزعتهم الجمالية مجالاً منعزلاً عن بقية العالم، يستطيعون فيه أن يحكموا دون أن يقـف فى وجـهم شىء. ولقد كان المذهب الكلاسيكىمن قبل يبنى مفهوم الجمال

(1) Cf. Albert Salomon : "Buergerlicher u. kapitalistischer Geist.". Die Gesellschaft, 1927, IV, p. 552 .
(2) Louis Maigron : Le Romantisme et les moeurs, 1910, p. V.

على مفهوم الحقيقة، أى على معيار إنسانى شامل يسيطر على الحياة بأسرها. ولكن "موسيه" قلب كلمات "بوالو Boileau" رأسًا على عقب، وأعلن أنه "لا شيء حق ماعدا الجميل". فالرومانتيكيون كانوا يحكمون على الحياة بمعايير الفن، لأنهم أرادوا بذلك أن يرتقوا بأنفسهم بوصفهم أرستقراطية جديدة فوق مستوى بقية الناس؛ ولكن الموقف المزدوج، الذى كانت ترتكز عليه نظرتهم إلى العالم بأسرها، قد وجد بدوره تعبيرًا عنه فى علاقتهم بالفن. فقد ظلت مشكلة "جوته" المتعلقة بطبيعة الفنان تعذبهم؛ وكانوا ينظرون إلى الفن من جهة على أنه أداة للمعرفة من مرتبة أعلى، وللوجد الدينى، والوحى الإلهى، ولكنهم كانوا من جهة أخرى يشكون فى قيمته فى الحياة اليومية العملية. ولقد سبق أن قال فاكنرودر Wackenroder : "إن الفن فاكهة محرمة مغوية؛ فمن ذاق عصارته الدفينة الحلوة مرة ضاع منه العالم الإيجابى الحى نهائيًا، إذ يزحف مقتربًا أكثر فأكثر من ركن لذته الصغير.." كما قال : "إن السم الذى ينفثه الفن هو أن الفنان يصبح ممثلاً ينظر إلى الحياة بأسرها على أنها دور يؤديه، وإلى مسرحه على أنه هو العالم النموذجى، وهو اللباب، أما الحياة الحقيقية فيراها مجرد قشرة، ومحاكاة مصطنعة هزيلة"[1]. ولقد كان "مذهب الهوية" عند شلنج محاولة للتغلب على هذا التناقض، تمامًا كما كانت رسالة كيتس "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هى الجمال". ومع ذلك فقد ظلت النزعة الجمالية هى السمة الأساسية المميزة للنظرة الرومانتيكية، ومن هنا كان تلخيص "هينه" للكلاسيكية والرومانتيكية بأنهما "عصر الفن" فى الأدب الألمانى صحيحًا صحة مطلقة.

لقد كان كل شيء يتمثل للرومانتيكيين محتشدًا بالسمات المتناقضة؛ فالطبيعة الإشكالية لموقعهم التاريخى، والنزاع الداخلى لمشاعرهم، ينعكس فى كل أقوالهم. ومن الحقائق المسلم بها أن الحياة الأخلاقية للإنسانية كانت تدور فى إطار صراعات منذ أقدم العصور؛ وكلما كانت حياة الإنسان الاجتماعية تزداد تمايزا. كانت تزداد حدة الصدام بين الأنا والعالم، وبين الغريزة والعقل، وبين الماضى والحاضر. ولكن هذا النوع من الصراع أصبح عند الرومانتيكية هو الشكل الأساسى

---

(1) مقبس من كتاب :
Ricarda Huch : Ausbreitung u. Verfall der Romantik, 1908, 2nd edit., p. 349.

للوعى. فلم تعد الحياة والعقل، والطبيعة والحضارة، والتاريخ والأزلية. والعزلة والمجتمع، والثورة والتراث — لم تعد هذه كلها تظهر على أنها أضداد منطقية أو بدائل أخلاقية يتعين على المرء أن يختار بينها، بل أصبحت تظهر على أنها إمكانات يسعى المرء إلى تحقيقها فى آن واحد. ولكنها لم توضع بعد فى تقابل ديالكتيكى كل ضد الآخر، كما أن الرومانتيكية لم تبحث عن مركب يعبر عن اعتمادها المتبادل. وإنما اكتفت بتجربتها واللهو بها. فلم تكن السيادة المطلقة للمثالية والروحانية، ولا للامعقولية والفردية؛ بل لقد تناولت هذه النزعات فى اتجاه متساوى القوة نحو النزعة الطبيعية والنزعة الشمولية. ولم يعد هناك وجود لتلقائية المواقف الفلسفية واتساقها، بل إن كل ما أصبح الآن موجودًا هو مواقف فكرية، نقدية، إشكالية، توجد أضدادها ويمكن أن تتحقق على الدوام. بل أن العقل البشرى فقد الآن آخر بقايا التلقائية التى كان القرن الثامن عشر يستطيع أن يظل ينسبها إلى نفسه. وبلغ الشقاق الداخلى والازدواج فى اتجاه العلاقات الروحية حدا أكد معه البعض عن حق أن الرومانتيكيين، أو على الأقل الرومانتيكيين الألمان الأوائل، حاولوا أن يحتفظوا "بالرومانتيكى" ذاته متباعدًا عنهم[1]. وعلى أية حال فقد حاول فريدرش شليجل ونوفاليس التغلب على كل ما فى داخلهما من حساسية عاطفية، وأن يقيما نظرتهما إلى العالم على أساس شىء صلب ذى صحة شاملة. وذلك على الرغم من كل ما كانا يتميزان به من ذاتية وشعور مرهف. والواقع أن الفارق الرئيسى الكبير بين الرومانتيكية المسبقة والرومانتيكية هو أن النزعة الوجدانية للقرن الثامن عشر قد حل محلها مزيد من رهافة الشعور، و"حساسية متزايدة للقلب والروح". وعلى الرغم من أن كثيرًا من الدموع ظلت تذرف. فإن ردود الفعل العاطفية بدأت تفقد قيمتها الأخلاقية، وانحدرت إلى مستويات ثقافية تزداد على الدوام هبوطًا.

وأوضح الأفكار وأقواها تعبيرًا عن الشقاق الداخلى للروح الرومانتيكية هى تشبيه "الذات الثانية" أو "الأنا الآخر" الذى هو ماثل دائمًا أمام الذهن الرومانتيكى.

---

(1) Erwin Kirchner : Die Philosophie der Romantik, 1906, pp. 42 – 3 .

والذى يتكرر فى الأدب الرومانتيكي على صور متباينة لا حصر لها. والمصدر الذى ترجع إليه هذه "الفكرة الثابتة" واضح لا لبس فيه ولا غموض، فهو النزع الذى لا يقاوم إلى الاستبطان، والميل الجنونى إلى ملاحظة الذات، ورغبة المرء الجامحة فى أن ينظر إلى ذاته مرارًا وتكرارًا على أنها غريب مجهول بعيد عنه إلى حد الغموض. وبطبيعة الحال فإن فكرة "الأنا الآخر" لا تعدو بدورها أن تكون محاولة للهروب، وهى تعبر عن عجز الرومانتيكيين عن قبول موقعهم التاريخي والاجتماعي. فالرومانتيكى يندفع رأسا إلى "صورته المكررة" مثلما يندفع رأسا إلى كل ما هو غامض مفتقر إلى التحدد، وكل ما هو فوضوى نشوان، شيطانى ديونيزى، ولا يبحث فى ذلك إلا عن ملجأ يحتمى به من الواقع الذى يعجز عن السيطرة عليه بالوسائل العقلية. وخلال هذا الفرار من الواقع، يكتشف اللاشعور، أى ما هو مخبأ فى مأمن من الذهن العاقل، وما هو مصدر للأحلام التى تحقق أمانيه، وللحلول اللاعاقلة لمشكلاته. وهو يكتشف أن "فى صدره روحين"، وأن فى داخله شيئًا يشعر ويفكر ولكنه ليس هو ذاته، وأنه يحمل فى داخله شيطانه وقاضيه — أى أنه يكتشف، بالاختصار، الحقائق الأساسية للتحليل النفسي. ويكتسب اللامعقول عنده قيمة لا تقدر، هى أنه لا يخضع للرقابة الواعية، ومن هنا كان امتداحه للغرائز اللاشعورية الغامضة، والحالات النفسية النشوانة الشبيهة بالحلم، وبحثه فيها عن تلك المتعة التى يعجز عن أن يجلبها له العقل النقدى الهادىء البارد. أن ديدرو نفسه، على الرغم من أنه كان كاتبًا متأخرًا، قد قال: "ليست الحساسية الوجدانية أبدًا من صفات العبقرى الكبير .. فليس قلبه هو الذى يقوم بكل شىء، بل رأسه"[1]. أما الآن فقد أصبح الناس يتوقعون أن يأتى كل شىء من "قفزة الموت" التى يقوم بها العقل. ومن هنا كان الإيمان بالتجارب والحالات النفسية المباشرة والاستسلام للحظة الفورية والانطباع العارض، ومن هنا أيضًا كان تقديس ذلك "الحادث العفوى" الذى تحدث عنه نوفاليس. وكلما كان السديم أشد إظلامًا ووحشة، كان الأمل أن ينبثق منه نجم أسطع نورًا. ومن هنا كانت عبادة ما هو غامض مظلم، وما هو شاذ غريب،

---

[1] Diderot : Paradoxe sur le comédien .

مخيف كعالم الأشباح، شيطانى كعالم القبور، مرضى عنيد مكابر. ولو وصف المرء الرومانتيكية، كما فعل جوته، بأنها "شعر المستشفيات" لكان دون شك يظلمها بهذا الوصف إلى أبعد حد، ولكنه ظلم يكشف عن جوانب هامة من طبيعتها، حتى لو لم يكن ما يخطر ببال المرء عندئذ هو نوفاليس وحكمه التى يقول فيها: إن الحياة مرض العقل، وإن المرض هو ما يميز الإنسان عن النبات والحيوان. ذلك لأن المرض الرومانتيكى ليس بدوره إلا هروبًا من السيطرة العقلية على مشكلات الحياة. وما حالة المرض إلا ذريعة للاعتزال عن التزامات الحياة اليومية الرتيبة. ولو ذهب المرء إلى أن الرومانتيكيين كانوا "مرضى"، لما كان بذلك قد قال الكثير؛ أما القول إن فلسفة المرض تؤلف عنصرًا أساسيًا من نظرتهم إلى العالم، فينطوى على ما يزيد كثيرًا عن القول السابق؛ ذلك لأن المرض كان بالنسبة إليهم يمثل إنكارًا لما هو مألوف، سوى، معقول، وكان ينطوى على ثنائية الحياة والموت، والطبيعة واللاطبيعة، والاتصال والانحلال، وهى الثنائية التى تسود مفهوم الحياة بأسره عندهم. والمرض كان يعنى الإقلال من شأن كل ما هو محدد المعالم بوضوح، وكل ما هو باق. وكان متمشيًا مع كراهيتهم لكل القيود، ولكل صورة صلبة محددة المعالم.

إنا لنعلم أن جوته قد تحدث من قبل عن نقص كل القوالب وافتقارها إلى الصدق، ولو تذكرنا قوله هذا لفهمنا لماذا كان الفرنسيون دائمًا يدرجونه ضمن الرومانتيكيين. ولكن جوته لم يكن يرى القوالب المحدودة للفن مفتقرة إلى الصدق إلا حين تقاس بمعيار الثراء العينى للحياة؛ أما الرومانتيكيون فكانوا يرون أن كل ما هو واضح محدد المعالم على نحو قاطع له فى ذاته قيمة تقل عن قيمة الإمكان المفتوح غير المتحقق، الذى أضفوا عليه سمات النمو اللانهائى، والحركة الأزلية، والتغير وخصوبة الحياة. فقد كانوا ينظرون إلى كل القوالب الجامدة، وكل الأفكار التى لا تحتمل لبسًا أو غموضًا، وكل قول محدد، على أنه ميت باطل. ومن هنا كانوا، على الرغم من نزعتهم الجمالية، يميلون إلى الإقلال من قدر العمل الفنى من حيث هو قالب منضبط مكتف بذاته. ولم تكن مبالغاتهم واتجاهاتهم العشوائية، ومزجهم وجمعهم بين الفنون، والطابع الارتجالى المفكك لأسلوبهم، سوى مظهر لهذا الموقف الدينامى من الحياة، الذى كانوا يدينون له بكل عبقريتهم. وكل حساسيتهم المفرطة

وبصيرتهم التاريخية النفاذة. لقد فقد الفرد، منذ الثورة الفرنسية، كل عون خارجي وأصبح يعتمد على ذاته، وكان عليه أن يبحث عن المعونة فى داخله، وصار فى نظر ذاته موضوعًا ذا أهمية وطرافة لا حد لها. وأخذ يستعيض عن تجربة العالم بتجربته مع ذاته على نحو متزايد، حتى أصبح يشعر آخر الأمر بأن النشاط الروحى، وتيار الأفكار والمشاعر، والطريق المؤدى من حالة نفسية إلى الأخرى، أكثر واقعية من الواقع الخارجى. وأصبح ينظر إلى العالم على أنه مجرد المادة الخام والأساس الذى ترتكز عليه تجاربه، ويتخذه مجرد ذريعة للكلام عن نفسه. وهكذا اعتقد نوفاليس أن "جميع أحداث حياتنا إن هى إلا مواد نصنع منها ما نشاء، وكل شىء هو حلقة فى سلسلة ليست لها نهاية". وهذا يعنى الإقلال من أهمية بداية تيار التجربة ونهايته، ومضمون العمل الفنى المنتهى وشكله. ويصبح العالم عندئذ مجرد مناسبة للحركة الروحية، والفن هو الوعاء العرضى الذى تتخذ فيه مضمونات التجربة شكلاً محددًا خلال لحظة عارضة. وهنا تنشأ تلك الأحوال الفكرية التى سميت باسم "مذهب المناسبة أو الفرصة occasionalism" الرومانتيكى[1] — أى الموقف الذى يفتت الواقع إلى سلسلة من المناسبات التى لا قوام لها، والتى هى فى ذاتها غير قابلة للتحديد، أى إلى مجرد منبهات للإبداع الروحى، وإلى موقف يبدو فيه أنها لا توجد إلا لكى تستيقن الذات من وجودها ومن جوهريتها. وكلما كانت المنبهات أقل تحددًا، وأقوى إشعاعًا وأقرب إلى الطابع الأثيرى "الموسيقى"، ازدادت قوة التناغم فى استجابة الذات المجربة. وكلما بدا العالم أبعد عن الطابع الملموس، وعن الثبات والتماسك، كان شعور الفرد الذى يكافح فى سبيل إثبات سلطته أقوى، وأكثر تحررًا واستقلالاً. ولا يمكن أن ينشأ هذا الموقف إلا فى وضع تاريخى يجد الفرد فيه أنه قد تحرر وأصبح معتمدًا على ذاته بالفعل، ولكنه يظل يشعر بنفسه مهددًا معرضًا للخطر. فهذا الانقسام للأنا هو السبيل الوحيد إلى تفسير كل ما فى الفن الجديد من ذاتية متكلفة، ومن نزوع لا يقاوم إلى التوسع الروحى، ومن نزعة غنائية لا تشبع أبدًا، وتظل تتجاوز ذاتها على الدوام. ولا يمكن أن تفهم الرومانتيكية إلا إذا كان

---

[1] C. Schmitt, op. cit., pp. 24 ff., 120 ff., 148 – 9.

تفسير المرء لها مبنيًا على هذا الشقاق وهذه النزعات التعويضية المفرطة، التى كان يتميز بها الفرد المتحرر بعد أن خاب أمله فى فترة ما بعد الثورة الفرنسية.

ولقد تحولت الرومانتيكية فى ألمانيا، سياسيًا، من اتخاذ موقف تقدمى إلى موقف ملكى محافظ. وكان هذا التحول مضادًا لاتجاه التطور فى فرنسا. وكذلك فى إنجلترا، التى كان تطورها العام متمشيًا مع تطور فرنسا، وإن اتخذ صورة ربما كانت أشد تعقيدًا، تتأرجح بين الثورة والعودة إلى النظام القديم. ولم يكن هذا النوع من التحول فى ألمانيا ممكنًا إلا لأن الرومانتيكية كانت تربطها بالثورة علاقة تسير فى اتجاهين متعارضين، وكانت دائمًا على استعداد للانتقال إلى الموقف المضاد لموقفها السابق. فقد كانت النزعة الكلاسيكية الألمانية قد تعاطفت مع أفكار الثورة الفرنسية، وازداد هذا التعاطف عمقًا فى النزعة الرومانتيكية الألمانية، التى لم تكن فى أى وقت بعيدة تمامًا عن السياسة، كما قال هايم Haym ودلتى Dilthey[1]. ولم تنجح الطبقات الحاكمة فى كسب الرومانتيكيين إلى صف الرجعية إلا خلال حروب نابليون. فحتى الوقت الذى غزا فيه نابوليون ألمانيا، كانت القوى المحافظة تشعر بأنها آمنة تمامًا، وكانت "مستنيرة" متسامحة على طريقتها الخاصة. أما بعد أن أصبح انتصار الجيش الفرنسى يهدد بانتشار نظم الثورة الفرنسية، فقد بدأت هذه الطبقات تعمل على كبت أى نوع من النزعة التحررية، وحاربت ضد نابوليون من حيث هو داعية إلى الثورة قبل كل شىء. أما الأشخاص الذين كانوا تقدميين مستقلى التفكير بحق، مثل جوته، فإنهم لم يسمحوا لأنفسهم بالانقياد للدعاية المعادية لنابوليون، ولكنهم لم يكونوا يؤلفون إلا أقلية ضئيلة للغاية من الطبقة الوسطى وطبقة المثقفين. والحق أن الروح الثورية كان لها فى ألمانيا على الدوام طابع يختلف عما كان لها فى فرنسا. فقد كانت حماسة الشعراء الألمان للثورة تتخذ طابعًا تجريديًا مشوهًا للحقائق، ولم تفهم معنى الأحداث أكثر مما فهمتها الطبقات الحاكمة بتسامحها غير الواعى. لقد كان الشعراء يظنون الثورة مناقشة فلسفية كبيرة، وكان المسكون بزمام السلطة يعدونها مجرد لهو لا يمكن فى رأيهم أن يتحول إلى حقيقة

---

[1] A. Poetzsch, op. cit., p. 17.

واقعة فى ألمانيا. وهذا الافتقار إلى الفهم يفسر التحول الكامل الذى طرأ على الأمة بأسرها بعد حروب التحرير. والواقع أن تحول موقف "فشته"، الجمهورى العقلانى، الذى أصبح فجأة ينظر إلى عصر الثورة الفرنسية على أنه عهد "خطيئة مطلقة"، هو تحول له أبلغ دلالة. وهكذا كانت النظرة الرومانتيكية الأولى إلى الثورة مؤدية إلى رفضها فيما بعد بصورة أعنف، وأسفرت عن الربط بين الرومانتيكية والرجوع إلى النظام القديم. وفى الوقت الذى بلغت فيه الحركة الرومانتيكية قمة مرحلتها الإبداعية الثورية فى أوروبا الغربية، لم يكن هناك رومانتيكى واحد فى ألمانيا لم يحول ولاءه إلى المعسكر الملكى المحافظ[1].

أما الرومانتيكية الفرنسية، التى كانت فى بداياتها الأولى "أدب مهاجرين"[2]، فقد ظلت هى المتحدثة بلسان حركة إعادة النظم القديمة إلى ما بعد عام ١٨٢٠. ولم تتحول إلى حركة تحررية تصوغ أهدافها الفنية على نمط الثورة السياسية إلا فى النصف الثانى من عشرينات القرن التاسع عشر. وفى إنجلترا كانت الرومانتيكية فى البداية مناصرة للثورة، كما كانت فى ألمانيا، ولم تصبح محافظة إلا فى أثناء الحرب ضد نابوليون؛ ولكنها بعد سنوات الحرب تحولت من جديد واقتربت مرة أخرى من مثلها العليا الثورية القديمة. وهكذا فإن الرومانتيكية انقلبت آخر الأمر، فى فرنسا وإنجلترا، ضد القوى المحافظة والرجعية؛ بل لقد كان تحولها هذا أشد حسمًا من تحول مجرى الأحداث السياسية ذاتها؛ ذلك لأنه، على الرغم مما بدا فى الظاهر من أن الأفكار التحررية هى التى أصبحت لها السيادة فى دساتير الغرب ونظمه، فإن أوروبا الحديثة، بسياستها الاقتصادية المؤيدة للرأسمالية، وملكياتها العسكرية الاستعمارية، ونظمها الإدارية المركزية البيروقراطية، وكنائسها وعقائدها القومية التى رد إليها اعتبارها، كانت من خلق الحركة الرجعية بقدر ما كانت من خلق الحركة المستنيرة، وللمرء من الحق فى أن يعد القرن التاسع عشر عصر معارضة لروح الثورة، بقدر ما له فى أن يرى فيه

---

(1) Fritz Strich : "Die Romantik als europaeische Bewegung". Woelfflin – Festschrift , 1924, p. 54 .

(2) Georg Brandes : Hauptstroemungen der Lit. des 19. Jahrh., 1924, 1, pp. 13 ff.

انتصارًا لأفكار الحرية والتقدم[1] وإذا كانت امبراطورية نابوليون قد أصبحت تعنى بالفعل انحلال المثل العليا الفردية للثورة، فإن انتصار الحلفاء على نابوليون والحلف المقدس وعودة أسرة البوربون، أدى إلى الانفصال النهائى عن القرن الثامن عشر، وعن فكرة بناء الدولة والمجتمع على أساس الفرد. ومع ذلك فلم يكن من الممكن استبعاد الروح الفردية من طرق تفكير الجيل الجديد وتجربته؛ وهذا يفسر التناقض بين السياسة المضادة للنزعة التحررية، والاتجاهات الفنية التحررية للعصر.

ولم تكن مغامرة نابوليون العسكرية، فى نظر أنصار عودة الملكية، سوى الوجه المقابل للجريمة السياسية التى ارتكبت عام ١٧٨٩، كما كانت الامبراطورية الأولى مجرد استمرار لحالة الفوضى والخروج على القانون. وكان الملكيون ينظرون إلى عهد الثورة ونابوليون على أنهما معًا وحدة واحدة، وتدمير مطرد للنظام القديم، وللتسلسل القديم فى المراتب، وحقوق الملكية القديمة. بل أن الامبراطورية كانت، على الرغم من ميولها الرجعية، أكثر خطورة، إذ كان يبدو أنها تدعم إنجازات الثورة وتخلق حالة جديدة من التوازن. وفى مقابل هذا العهد الثورى كله، أصبحت عودة الملكية تعنى بداية عهد جديد. فقد أنقذت ما يمكن إنقاذه، وحاولت إيجاد توازن بين ما لم يعد من الممكن استرجاعه من النظم القديمة، وما لم يعد من الممكن تغييره من النظم الجديدة. ولكن عودة الملكية لم تكن فى هذا الصدد إلا استمرارًا لعصر نابوليون؛ فقد كانت تمثل نفس التضاد بين مبادىء الثورة ومبادىء النظام القديم — مع فارق هو أن نابوليون أراد أن يحفظ كل ما يمكن حفظه من إنجازات الثورة، على حين أن عودة الملكية أرادت أن تقضى على هذه الإنجازات ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً. وهذا فارق لا ينبغي الاستهانة به، وإن كانت عودة الملكية قد عمدت فى البداية إلى التخفيف من استخدام القوة التى اضطرت الثورة والإمبراطورية معا إلى الالتجاء إليها: الأولى لأنها كانت فى خطر دائم من فقدان حياتها، والثانية لأنها كانت مهددة من اليسار واليمين. وبطبيعة الحال لم يكن هناك أى تفكير فى بعث حرية الطبقة الوسطى من جديد، على عكس الحال فى

---

[1] Cf. Ernst Troeltsch : "Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrh." Vortraege der Baltischen Lit. Ges., 1913, p. 49.

دكتاتورية نابوليون العسكرية. أما الاتجاه الذى يوهم بذلك فإنه لم يظهر إلا لأن الاضطهاد والتعصب أصبح يحل على طبقات وفئات كاملة، لا على أفراد، وإن كان هناك شيء من الاحترام للحرية القانونية فى إطار هذا الحكم الطبقى. فعهد عودة الملكية كان قادرًا على الاستمتاع بترف التسامح إلى حد لم يعرفه العهدان السابقان عليه: ذلك لأن الرجعية كانت قد انتصرت فى أوروبا كلها، وكانت الأفكار التحررية قد فقدت خطورتها، وسئمت الشعوب الأوروبية المغامرات الثورية والحربية، وأصبحت تحن إلى السلام والهدوء. وهكذا أصبح من الممكن تبادل الأفكار على نحو أكثر تحررًا مما عرف من قبل، ولم يعد من الضرورى فرض عقوبات على الأخذ بآراء معينة. وإن كانت الأصول السياسية لمختلف الاتجاهات الفنية قد أدركت بدقة كاملة.

لقد كان الرومانتيكيون فى فرنسا ينادون فى البداية بأنهم من أنصار الكنيسة والملكية الشرعية، على حين أن التقدميين كانوا أساسًا هم الذين يمثلون التراث الكلاسيكى فى الأدب. ولم يكن كل أنصار الكلاسيكية تقدميين، ولكن كل التقدميين كانوا من أنصار الكلاسيكية[1]. والحق أن هذا أوضح أمثلة تاريخ الفن، التى تظهر إمكان الجمع، على نحو مباشر، بين نزوع سياسى رجعى وموقف فنى تقدمى. بل أن النزعة المحافظة والنزعة التقدمية لم يكن لهما، فى الواقع، نفس المعنى فى مجالى السياسة والفن. فلم يكن من الممكن وجود تفاهم بين التحرريين ذوى العقلية الكلاسيكية و"المتطرفين" الرومانتيكيين. ولقد كانت هناك بين أنصار الملكية الشرعية (legitimists) جماعة كاملة تؤمن بالنظرة الكلاسيكية إلى الفن. وإن لم تكن تقصد بذلك كلاسيكية القرن الثامن عشر، كما كان مقصد التحرريون، بل كانت فى ذهنها كلاسيكية عصر لويس الرابع عشر. ولكن التحرريين والمحافظين من أنصار الكلاسيكية كانوا متفقين تماما فى صراعهم ضد الرومانتيكية؛ ولهذا السبب رفضت الأكاديمية قبول لامارتين، على الرغم من نزعته المحافظة. ولنذكر بهذه المناسبة أن الأكاديمية لم تعد تمثل الذوق السائد بين الجمهور الأدبى؛

---

[1] Charles – Marc de Granges : La Press litt. Sous la Restauration, 1907, p. 44.

إذ كان جزء كبير من جمهور القراء يؤيد الرومانتيكيين، بل كان يؤيدهم بحماسة لم تعهد من قبل. فقد لقى كتاب شاتوبريان "عبقرية المسيحية" نجاحًا لم يكن له من قبل نظير بالنسبة إلى كتاب من نوعه، ولكن لم يحدث قبل ذلك ولا بعد ذلك أن قوبلت مجموعة صغيرة من القصائد الغنائية بمثل الحماسة التى قوبلت بها "تأملات Méditations" لامارتين: وهكذا فإن الأدب ، بعد فترة الركود الطويلة التى مر بها، بدأ الآن عهدًا نشطًا خصبًا إلى أبعد حد، ممتلئًا بالمواهب غير العادية والأعمال الناجحة. ولا جدال فى أن جمهور القراء لم يكن كبيرًا. ولكنه كان جمهورًا مقدرًا للأدب يبدى به اهتمامًا حارًا وحماسة متدفقة[1]. وكان هذا الجمهور يشترى عددًا كبيرًا نسبيًا من الكتب، كما كانت الصحافة تتابع الأحداث الأدبية باهتمام بالغ، وفتحت الصالونات مرة أخرى ، وأخذت تحتفل بالشخصيات الثقافية البارزة كلما لمع اسمها. وأدى القدر الكبير نسبيًا من الحرية إلى تفكك للجهود الأخلاقية، وأخذت الثقافة المتجانسة "للقرن العظيم" تتراجع بالتدريج إلى ماض أسطورى. صحيح أنه كان هناك من قبل صراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث فى القرن السابع عشر، أعنى صراعًا بين الاتجاه الأكاديمى عند لوبران والفهم التصويرى للفن عند أنصاره، كما كان هناك فى القرن الثامن عشر عداء أعنف بكثير بين أسلوب الروكوكو المنتمى إلى ثقافة البلاط والحركة الرومانتيكية المسبقة، ذات الطابع البورجوازى؛ ومع ذلك فقد كان يسود "النظام القديم" بأسره ذوق متجانس أساسًا فى الفن — أعنى اتجاها متمسكًا بالتقاليد، يعد أعداؤه دائمًا خوارج ومنشقين. وبالاختصار لم تكن هناك أبدًا أية منافسة حقيقية بين اتجاهات فنية متعارضة. أما الآن فقد أصبحت هناك جماعتان متساويتان فى القوة، أو على الأقل جماعتان متساويتان فى النفوذ. ولم يكن لأى من الاتجاهين المتنافسين طابع متسلط يكفل له وحده السيطرة الكاملة أو الغالبة على الصفوة المثقفة؛ بل لم يكن هناك، حتى بعد انتصار الرومانتيكية. "ذوق رومانتيكى" موحد بالمعنى الذى كان يوجد به ذوق كلاسيكى نمطى. صحيح أن أحدًا لم يكن يستطيع التخلص من تأثير الرومانتيكية،

---

[1] A. Thibaudet, op. cit., p. 107 .

ولكـن لم يكـن الجمـيع يعترفـون بهـا، وقـد بـدأ الصـراع ضد هذا الذوق فى معسكر ممثلـيها أنفسـهم فـى نفس وقـت انتصـارها تقريـبًا. وأصبح الـنزاع بين الاتجاهات الجمالية المتنافسة سمة مميزة للحياة الفنية، بقدر ما أصبح ضيق صدر الجمهور تجاه الحـركات الجديـدة. فقـد كانت البورجوازية تشتم فى كل ما تعجز عن فهمه رائحة الازدراء والاحـتقار، وانـتهى بهـا الأمـر إلى رفض التجديدات من حيث المبدأ. وأخذ الخـط الفاصـل بـين التمسـك بالتقالـيد وعدم التمسك بها، فى الميدان الجمالى، يزول بالـتدريج، حـتى فقـد التمـييز بيـنهما آخـر الأمـر كـل ما لـه من دلالة. وسرعان ما أصـبحت هـناك "أحزاب" أدبية فحسب، وظهر فى الحياة الأدبية ما يمكن تشبيهه بـالحكم الديمقـراطى. والواقـع أن الـتجديد الذى أدخلته الرومانتيكية على الفن، من وجهـة نظـر عـلم الاجتماع، هو أنها صبغته بالصبغة السياسية، ليس فقط بمعنى أن الفـنانين والكـتاب أخـذوا ينضـمون إلى الأحـزاب السياسـية، بـل أيضًـا بمعنى أنهم أخـذوا يطـبقون السياسـة الحزبـية فـى داخـل الحـياة الفنية ذاتها. وهكذا قال أحد أصـحاب الـنزعة التلفيقـية فـى تلـك الفـترة بـلهجة حزيـنة: "أنـت تـرى أن المـرء سيضـطر، فـى نهايـة الأمـر، إلى أن يكون لـه رأى"[1]؛ كما وصف بلزاك الموقف فى كتابه "الأوهام الضائعة" بقوله: "أن الملكيين رومانتيكيون، والتحرريين كلاسيكيون.. فـإن كنـتم تلفيقـيين فلـن تجـدوا مـن يـنحاز إليكم." وهكذا أدرك بلزاك بكل وضوح الضـرورة الحتمية لاتخاذ موقف فى النزاع الكبير، وكل ما فى الأمر أن الحالة كانت أعقد إلى حد ما من هذا الوصف الذى قدمه لها.

لقـد كـان أهـم ممـثل "لأدب المهاجـرين" هـو شـاتوبريان" فهـو، مع روسـو وبايـرون، مـن أقوى الشخصيات تأثيرًا فى تشكيل النمط الرومانتيكى الجديد، وكان لـه بهـذا الوصـف دور أهـم بكـثير ممـا تـبرره القيمة الكامنة لأعماله. فقد كان، مثل روسـو مـن قبله وبايرون من بعده، مجرد داعية إلى حركة ذهنية، ولم يكن خالقًا لها أو دعامـة مـن دعائمهـا، وهـو لم يـثر هذه الحركة إلا بطريقة جديدة فى التعبير، لا بمضـمون جديـد مـن الـتجربة. فقد كانت شخصية "سـان برو Saint - Preux" عند

---

[1] Pierre Morreau : Le Classicisme des Romantiques, 1932, p. 132 .

روسو وشخصية فيرتر عند جوته هما أول شخصيتين تتجسد فيهما خيبة الأمل التى استحوذت على أذهان الناس فى العصر الرومانتيكى، أما شخصية رنيه René عند شاتوبريان فهى تعبير عن اليأس الذى أصبحت تؤدى إليه الآن خيبة الأمل هذه. وبينما كانت النزعة الوجدانية والإحساس بالحزن، الغالب على الرومانتيكية المسبقة، متمشية مع الحالة الانفعالية للبورجوازية قبل الثورة، فإن تشاؤم أدب المهاجرين وسأمه من الحياة كان متمشيًا مع الحالة النفسية للأرستقراطية بعد الثورة. وبعد سقوط نابوليون أصبحت هذه الحالة النفسية ظاهرة أوروبية عامة، وكانت تعبر عن مشاعر جميع الطبقات العليا. لقد كان رورسو لا يزال يعرف سبب تعاسته، فالداء الذى كان يعانى منه هو الحضارة الحديثة وعجز القوالب الاجتماعية التقليدية عن تلبية حاجاته الروحية. وقد كان يتخيل حالة عينية تمامًا، وأن تكن غير قابلة للتحقيق، يبرأ فيها من كل علله. أما حزن "رنيه" فلا يمكن تعريفه . ففى نظره أصبحت الحياة بأسرها خلوا من المعنى؛ وهو يشعر برغبة متسامية لا حد لها فى الحب والصداقة، وحنين دائم إلى احتضان كل شيء، وإلى أن يحتضنه كل شيء، ولكنه يعلم أن هذا الحنين لا يمكن تحقيقه، وأن روحه ستظل غير راضية، حتى لو أمكن تحقيق كل رغباته. فلا شيء إذن يستحق أن يرغب فيه المرء، وكل سعى وكفاح لا جدوى منه، والسلوك المعقول الوحيد هو الانتحار. وبالفعل لم يكن الفصل المطلق بين العالم الداخلى والخارجى، بين شعر الحياة ونثرها، والعزلة وازدراء الحياة وكراهية الناس، والحياة غير الواقعية المجردة الحريصة على الأنانية كل الحرص، والتى كانت تحياها الطبائع الرومانتيكية فى القرن الجديد — لم يكن ذلك كله إلا انتحارًا.

ولقد كان شاتوبريان، ومدام دى ستايل، وسينانكور Senancour وكونستان Constant ونوديه Nodier — كانوا جميعًا يقفون إلى جانب روسو ويشعرون بكراهية واضحة لفولتير. ولكن معظمهم كانوا يشعرون بأنهم لا يعارضون إلا عقلانية القرن الثامن عشر، لا السابع عشر، وبفضل هذا التمييز وحده نجح شاتوبريان فى الجمع بين نظرته التقدمية إلى الفن ونزعته السياسية المحافظة. وولائه للملكية وللكنيسة، وحماسته للعرش والمذبح. كما أن من المستحيل تفسير

سـبب استـمرار لامارتين ودى فينيى وهيجو كل هذه الفترة الطويلة فى الولاء للملكية الشـرعية legitimism ، إلا عـلى أسـاس أن شـعور الرومانتيكـية بالارتباط بالماضى البعـيد أقـوى مـن شـعورها بالارتـباط بالماضـى القريـب. ولم تـبدأ أول أعراض تغيير آرائهـم السياسـية فـى الظهـور إلا حـوالى عـام ١٨٢٤. فعـندئذ ظهرت أولى الحلقات الرومانتيكـية، coteries (cénacles) وهى الحلقة المشهورة المحيطة بشارل نودييه فـى "الترسـانة Arsenal" ولم تـندمج الحـركة فـيما يشـبه المدرسـة إلا عندئذ. ففى القـرن الـثامن عشـر كـان الإطـار الاجـتماعى الـذى نمـا فـيه الأدب الفرنسـى هـو الصـالونات، أى الاجـتماعات المنـتظمة للكـتاب والفـنانين والنقاد مع أفراد الطبقات العلـيا فـى بـيوت الأرسـتقراطيين وأفـراد الطـبقة المتوسطة العالية. وكانت تلك دوائر مقفلـة. يحـتذى فـيها أنمـوذج المجتمع المثقف، وتحتفظ بطابع "المجتمع الراقى"، مهمـا تسـامحت مـع "نجـوم" العالم الثقافى فى طريقتهم الخاصة فى الحياة. ولكن. عـلى الـرغم مـن كـل التشـجيع الـذى قدمـته الصالونات إلى كتاب ذلك العصر، فإن تأثيرهـا فـى الأدب لم يكن خلاقًا على نحو مباشر. فقد كانت تؤلف منبرًا يخضع له معظـم الـناس دون مناقشـة، ومدرسـة للـذوق السـليم، ومحكمة يطلب إليها أن تقرر مصـير الـتجديدات الأدبـية، ولكنها لم تكن بيئة ملائمة للتعاون الخلاق بين جماعة مـن الأدبـاء أو الفنانين. أما حلقات الرومانتيكيين فكانت، على عكس ذلك منتديات فنـية وديـة، يتراجـع فـيها عنصـر "المجـتمع الـراقى" إلى الوراء إلى أبعد حد، ذلك أساسًـا لأنها كانت فى كل الأحوال تتكون حول فنان معين، وكانت تفتح أبوابها إلى حـد يفوق أكثر الصالونات تحررًا. بل إنها لم تكن تقتصر على قبول كل كاتب وفنان ونـاقد مسـتعد للانضـمام إلى الحـركة، وإنمـا كانـت تقـبل أيضًـا كـل أفراد الجمهور المتحمسـين لهـا. وصحيح أن سعة الأفق هذه، وذلك الاختلاط والامتزاج، كان يعرض طـابع الحـركة الـثقافى للخطر، ولكنه لم يكن يحول أبدًا دون ظهور مفهوم متجانس للفـن. وسياسـة فنـية مشـتركة. وعـلى عكـس الـتجمعات السـابقة، فإن الحلقة التى تطـورت إليـها الحياة الأدبية الآن لم تكن جماعة ليس لها مركز، كما هى الحال فى إنجلـترا. وإنمـا كانـت مجموعـة تلـتف حـول شخصـية، تعدها المجموعة شخصية أسـتاذ لهـا. وتعترف بسلطتها اعترافا مطلقًا، وإن لم يكن ذلك دائمًا فى إطار علاقة

محددة المعالم بين أستاذ وتلميذ. وتلك أول مرة فى تاريخ الأدب الحديث يمارس فيها نظام المدرسة تأثيرًا حاسمًا فى مجرى الأحداث. فلم يكن هذا النظام معروفًا لدى القرن السابع عشر ولا الثامن عشر، مع أنه كان أكثر اتفاقًا مع الطابع النمطى للأدب الكلاسيكى. أما الرومانتيكية فإنها، على الرغم من أن مبادئها الفنية لم تكن تسرى على نحو مطلق، وربما بسبب هذه الصفة ذاتها، قد نمت فيها مدرسة لها نظرية يمكن صياغتها وتعليمها بدقة. ولقد كان الأدب الفرنسى بأسره، فى العصر الكلاسيكى، يؤلف مدرسة واحدة كبيرة، وكان يسود فرنسا كلها ذوق واحد متجانس؛ أما المنشقون والمتمردون فكانوا مجموعة أكثر تفككًا من أن تضم صفوفها فى إطار برنامج مشترك. أما الآن، بعد أن أصبح الأدب الفرنسى ساحة يتصارع فيها فريقان كبيران يكادان يكونان متساويين، وبعد أن تشجع الكتاب، بفضل المثل المستمد من الحياة السياسية — على صياغة برامج لفرقهم، وأثيرت فيهم الرغبة فى أن يكون لهم قائد، وأخيرًا، بعد أن اتضح أن الأهداف الفنية للاتجاه الجديد مازال لها من الافتقار إلى الوضوح والتناقش ما يبرر تلخيصها وتقنينها، فقد آن أوان إنشاء مدارس أدبية.

ولقد كانت الحركة الرومانتيكية فى فرنسا أقرب إلى طبيعة المدرسة الأدبية منها فى ألمانيا، حيث لم يتحقق المثل الكلاسيكى الأعلى فى الأدب فى أى وقت بمثل هذا النقاء، وحيث ظل الرومانتيكيون يتبعون إلى حد بعيد المثل العليا الثقافية للكلاسيكية، وحيث كانت نفس نظرة المذهب الكلاسيكى إلى العالم ذات طابع رومانتيكى إلى حد ما. وعلى أية حال فإن بناء الحياة الأدبية على صورة أحزاب كان أقل وضوحًا بكثير منه فى فرنسا، ومن ثم كان تجمع الكتاب فى "مدارس" أدبية أقل وضوحًا. أما فى إنجلترا، حيث كان التمييز بين الكلاسيكية والرومانتيكية قد أصبح أمرًا لا أهمية له منذ النصف الثانى للقرن الثامن عشر، نظرًا إلى أن الأدب الرومانتيكى كان هو وحده الموجود فى الميدان، إن جاز هذا التعبير — فلم تتكون مدرسة أدبية من أى نوع، ولم تظهر على المسرح أية شخصية لها سلطة

الأستاذ الذى يعترف به الجميع[1]. ومع ذلك فحتى "الحلقات cenacles" الفرنسية لم تكن أكثر من فرق أدبية لا تجمعها إلا لغة مشتركة، وتبدو من الخارج أشبه بمؤامرة، ومن الداخل فرقة غيورا من المثلين. وهم فى واقع الأمر كثيرًا ما كانوا شيعًا محاربة أو جمعيات تدور فيها مناقشات حامية، تعد النظرية بالنسبة إليها أهم من السلوك العملى، وتهتم بالخلافات الواقعة بينها أكثر مما تهتم بتفاهمها المتبادل. ومع ذلك فإن الحركة الرومانتيكية تتسم، فى فرنسا وألمانيا معًا، بفهم عميق للجماعة وميل قوى نحو الروح الجماعية. فقد كان الرومانتيكيون يقضون حياتهم فى صداقة يتبادلون فيها الآراء الفلسفية، والكتابة والنقد والمناقشة؛ وكانوا يجدون أعمق معنى للحياة فى علاقات الحب والصداقة؛ وقد أسسوا مجلات دورية وحوليات عامة، وجمعوا مختارات، وكانوا يلقون محاضرات ويقدمون برامج دراسية ويمارسون الدعاية لأنفسهم ولبعضهم البعض. أى أنهم، بالاختصار، كانوا يحاولون أن يعملوا معًا فى جماعة، وعلى الرغم من أن هذا النزوع إلى التآلف ليس إلا الوجه العكسى لنزعتهم الفردية، وتعويضًا عن عزلتهم واقتلاعهم من جذورهم.

ولقد حدث اندماج الرومانتيكيين الفرنسيين فى جماعة متجانسة فى نفس الوقت الذى تحول فيه الرأى العام نحو النزعة المتحررة. ففى حوالى عام ١٨٢٤ بدأت صحيفة "جلوب Globe"[2] تضرب على نغمة جديدة، وكان هذا أيضًا هو تاريخ أول الاجتماعات المنظمة فى "الترسانة Arsenal". صحيح أن الرومانتيكيين البارزين، وعلى رأسهم لامارتين وهيجو، ظلوا أنصارًا مخلصين للكنيسة والعرش. ولكن الرومانتيكية لم تعد مشايعة للكنيسة والملكية على نحو مطلق. على أن التغير الحقيقى لم يحدث إلا فى عام ١٨٢٧، حيث كتب فكتور هيجو التصدير المشهور لروايته "كرومويل"، ودعا إلى الرأى القائل أن الرومانتيكية هى النزعة التحررية فى الأدب. وفى هذا العام نفسه شوهدت لوحات كبار المصورين الرومانتيكيين فى "الصالون" بأعداد كبيرة لأول مرة؛ فقد عرضت، إلى جانب اثنتى عشرة لوحة للفنان ديلاكروا، أعمال تمثل فن ديفيريا Devéria وبولانجيه. ووجد الجمهور نفسه إزاء

---

[1] Henry A. Beers: A Hist. Of Engl. Romanticism in the 19th Cent., 1902, p. 173.

[2] صحيفة إنجليزية مشهورة بنزعتها المحافظة، تأسست عام ١٨٠٣. (المترجم)

حـركة عريضـة متماسـكة، بدا أنها تشمل كل جوانب الحياة العقلية للبلاد، وتضمن للرومانتيكـية انتصارًا كاملاً نهائيًا. وكان تكوين "الحلقة" الجديدة حول فكتور هيجو متمشـيًا مـع طـابع الشـمول هـذا، وأصـبح يعـد مـنذ ذلـك الحـين أسـتاذ المدرسـة الرومانتيكـية. وكـان مـن بـين الزوار الذين يترددون بانتظام على شارع "نوتردام دى شـان Notre - Dame - des - Champs ، الكـتاب ديشـان Deschamps وفينيسـى، وسـانت بـيف، ودومـا Dumas وموسـيه، وبلزاك، والمصورون ديلاكروا وديفيريـا، وبولانجـيه، والفـنانون الحفـارون جوهانو Johannot وجيجو Gigoux ونانـتى Nanteuil ، والمـثال دافيد دانجيه D. d'Angers . وأمام هذه الحلقة قرأ هوجـو عملين من أعماله : ماريون ديلورم Marion Delorme وايرنانى Hernani فـى عـام ١٨٢٩. وصحيح أن هذه الجماعة قد انحلت فى نفس السنة. ولكن المدرسة ظلـت قائمـة. بـل أن الحـركة ازدادت تركـيزًا ونقـاء، وازدادت تقدمية ووضوحًا فى العـالم. وعـندما تكونـت "الحلقة" الثانية فى بيت نودييه، فى عام ١٨٢٩، اختفت مـنها تمامًـا العناصـر شبه الكلاسيكية التى كانت لا تزال موجودة، على حين أصبح الفـنانون التشـكيليون أعضـاء نظامـيين فـى الحلقـة. وفـى "الحلقـة" الرومانتيكـية الأخـيرة، الـتى تجمعـت فى الاستديوهات التى كان يسكنها تيوفيل جوتييه وجيرار دى نيرفـال وأصـدقاؤهما فـى شـارع "دى دوانـيه de Doyenné "، ظهرت بأوضح صـورة ممكـنة الوحـدة المطلقة للحركة، فضلاً عن اتجاهها المضاد للبورجوازية، الذى ازداد صـلابة بالتدريج حتى أصبح عقيدة جامدة. ولقد كانت مستعمرة الفنانين هذه. بمـا فـيها مـن عـداء للـتظاهر والادعـاء، ونظريتها فى "الفن لأجل الفن"، هى معمل تفريخ النزعة البوهيمية الحديثة.

ويـنـبغى أن نلاحـظ أن الطابع البوهيمى الذى ترتبط به الرومانتيكية عادة لم يكـن عـلى الإطـلاق سمة مميزة للحركة منذ البداية. فمنذ شاتوبريان حتى لامارتين. كان ممثلو الرومانتيكية كلهم تقريبًا من الأرستقراطيين، وإذا لم تكن الرومانتيكية بعد عـام ١٨٢٤ قـد أصبحت تناصر الملكية والكنيسة على نحو مطلق. فقد ظلت مع ذلك أرسـتقراطية وكنسـية إلى حـد ما. ولم تنتقل زعامة الحركة إلى أيدى فنانين من عامة الشـعب مـثل فكتور هيجو وتيوفيل جوتييه وألكسندر ديما إلا ببطء شديد، ولم تغير

أغلبية الرومانتيكيين موقفها المحافظ إلا قبل ثورة يولية بوقت قصير. على أن احتلال العناصر الشعبية موقع الصدارة كان علامة من علامات التغير السياسى، لا سببًا له. فقبل ذلك كان كتاب الطبقة الوسطى يكيفون أنفسهم مع النزعة المحافظة للأرستقراطيين، أما الآن فقد انقلبت الآية، وانتقل الكاتبان المحافظان شاتوبريان ولامارتين ذاتهما إلى صفوف المعارضة. وكل ما أدى إليه التضييق المتزايد للحرية الشخصية فى عهد شارل العاشر، وصبغ الحياة العامة بالصبغة الكنسية، وإدخال عقوبة الإعدام على الزندقة، وحل الحرس الوطنى والمجلس، والحكم بمراسيم تشريعية — كل ما أدى إليه ذلك كان التعجيل بصبغ الحياة الثقافية بالصبغة التقدمية. فهذه الإجراءات إنما زادت من وضوح ما كان منذ عام ١٨١٥ أمرًا لا يقبل الشك، وأعنى به أن عودة الملكية تعنى النهاية القاطعة للثورة. وعندئذ استفاقت عقول الناس أخيرًا من سباتها الخامل فى فترة ما بعد الثورة، وكان هذا التغير فى المزاج هو الذى دفع شارل العاشر إلى أن يتخذ تدابير أكثر رجعية، إذا شاء أن يلتزم الاتجاه الذى لابد منه لحكومة مرتكزة على عناصر مضادة للثورة. ولقد أدرك الرومانتيكيون بالتدريج النتيجة الحقيقية التى كانت عودة الملكية تؤدى إليها، وتبين لهم فى الوقت ذاته أن البورجوازية الثرية هى أقوى دعامة لنظام الحكم — بل هى دعامة أقوى بكثير من الأرستقراطية القديمة التى أصبحت، إلى حد ما، عاجزة مهيضة الجناح. وأصبح احتقار الرومانتيكيين كله، وبغضهم كله، منصبًا الآن على الطبقة الوسطى: فالبورجوازى البخيل، الضيق الأفق، المنافق، أصبح عدوهم المشترك رقم ١، وعلى العكس منه بدا أن الفنان الفقير النزيه المخلص، المكافح ضد كل الروابط التى تذله وضد الأكاذيب التقليدية للمجتمع، هو المثل الإنسانى الأعلى بمعناه الصحيح. وأصبح الميل السائد لدى الجميع هو الميل إلى الابتعاد عن الحياة العملية بما فيها من جذور اجتماعية راسخة والتزامات سياسية. وهو الميل الذى كان يميز الرومانتيكية منذ البداية الأولى، وظهر بوضوح فى ألمانيا حتى فى القرن الثامن عشر. بل لقد أصبحت هناك، حتى فى بلدان أوروبا الغربية، هوة لا تعبر بين العبقرى والناس العاديين، وبين الفنان والجمهور، والفن والواقع الاجتماعى. وكان سوء الطباع والتهور المعروف عن البوهيميين، سعيهم الطفولى إلى إحراج

البورجوازى الساذج وإثارته، ومحاولتهم المحمومة أن يتميزوا عن الرجال والنساء العاديين المتوسطين وغرابة ملابسهم، وأردية رءوسهم، ولحاهم، ومعطف جوتييه القصير الأحمر، والأردية المتبهرجة التى كان يرتديها أصدقاؤه، والتى لم تكن تقل عن معطفه شذوذًا، وإن لم تكن تعادله فى جذبها للأنظار، ولغتهم الطليقة الحرة الحافلة بالمفارقات، وأفكارهم المبالغ فيها، التى تصاغ بطريقة عدوانية، وهجماتهم وشتائمهم – كل ذلك كان مجرد تعبير عن رغبتهم فى أن يعزلوا أنفسهم عن مجتمع الطبقة الوسطى، أو على الأصح رغبتهم فى أن يصوروا العزلة التى كانت قد تمت بالفعل على أنها مقصودة ومقبولة.

ولقد كان كل شىء عند جماعة فرنسا الفتية Jeune - France كما أصبح هؤلاء الثوار يسمون أنفسهم – يدور حول كراهيتهم للنفاق وضيق الأفق، وازدرائهم للحياة البورجوازية المنظمة بدقة، التى لا روح فيها، وحول صراعهم ضد كل ما هو تقليدى متوارث، وكل ما يمكن تعليمه وتعلمه، وكل ما هو ناضج مستقر. وظهر مبدأ جديد اكتسب به نظام القيم العقلية ثراء، هو الفكرة القائلة أن الشباب أقدر على الخلق وأسمى فى ذاته من الشيخوخة. وتلك فكرة جديدة، كانت غريبة عن المذهب الكلاسيكى بوجه خاص، ولكنها كانت غريبة عن كل الثقافات السابقة إلى حد ما. ومن الطبيعى أنه كان هناك من قبل تنافس بين الأجيال، وكان الشباب المنتصر هو القوة التى تدعم التطورات الفنية فى العصور السابقة. ولكن الشباب لم ينتصر لمجرد كونه "صغيرًا"، بل إن الموقف العام من الشباب كان موقف الحذر المتحفظ، أكثر منه موقف الثقة المفرطة. ولم تسيطر الفكرة القائلة: إن "الشباب" هم الممثلون الطبيعيون للتقدم إلا بعد الحركة الرومانتيكية، ولم يرد أى ذكر للظلم الذى ينطوى عليه موقف الجيل الأقدم من الشباب إلا بعد انتصار الرومانتيكية على الكلاسيكية[1]. ولنذكر فى هذا الصدد أن تأكيد وحدة الفنون، شأنه شأن تضامن الشباب هذا، لم يكن إلا مظهرًا لعزلة الرومانتيكية عن عالم الجهلاء البعيدين عن الفن. وعلى حين كان القرن الثامن عشر يؤكد الارتباط بين الآداب والفلسفة. فإن

[1] A. Thibaudet, op. cit., p. 121 .

الأدب أصبح يوصف الآن، على نحو متسق تمامًا، بأنه "فن"[١]. أما الفنون التشكيلية فإنها، طوال الوقت الذى كانت تتوق فيه إلى الانتماء إلى الطبقة المتوسطة العالية، كانت تؤكد التشابه بين مهنتها ومهنة الأدب، أما الآن فإن الكتاب أنفسهم أصبحوا يريدون أن يتميزوا عن البورجوازية، وبالتالى أكدوا تقاربهم مع الفنون الحرفية.

وقد ذهب الرومانتيكيون في زهدهم وغرورهم إلى حد اتخاذ الموقف المقابل لنزعتهم الجمالية السابقة، التى كانت تجعل الشاعر إلهًا، فأصبحوا الآن يجعلون الله شاعرًا. وهكذا قال جوتييه: "ربما لم يكن الله إلا الشاعر الأول فى العالم. بل إن نظرية "الفن لأجل الفن" التى كانت على أية حال ظاهرة شديد التعقيد، والتى أسفرت عن موقف تحررى من ناحية، وموقف قانع محافظ من ناحية أخرى، يرجع أصلها إلى الاحتجاج على القيم البورجوازية. فعندما أكد جوتييه النزعة الشكلية الخالصة للفن، وطابعه اللاهى البحت، وعندما أعرب عن رغبته فى تحرير الفن من جميع الأفكار والمثل العليا، كانت أمنيته القصوى تحرير الفن من سيطرة نظام الحياة البورجوازى. وعندما امتدح "تين" ذات مرة "موسيه" على حساب هيجو. يقال أن جوتييه رد عليه قائلاً: "اسمع يا تين، يبدو أنك انحدرت إلى مستوى البلاهة البورجوازية. تصور أن يطلب المرء من الشعر إحساسًا وشعورًا! إن هذا ليس هو المهم على الإطلاق، بل أن الشعر إنما هو الألفاظ المشرقة، الألفاظ المنحوتة من نور، المملوءة بالإيقاع والموسيقى"[٢]. بل أن الدور الذى تقوم به معارضة العالم البورجوازى فى مذهب "الفن لأجل الفن" عند جوتييه وستندال ومريمى Merimée، وفى تحررهم من أفكار العصر، وفى برنامجهم الذى يرمى إلى ممارسة الفن بوصفه لعبة رفيعة، والاستمتاع به بوصفه جنة خفية محرمة على البشر العاديين — أقول أن الدور الذى تقوم به هذه المعارضة أهم حتى من دورها فى مذهب "الفن لأجل الفن" الذى ظهر بعد ذلك، والذى رحبت البورجوازية الوصولية بعزوفه عن كل نشاط سياسى واجتماعى. فقد أبى جوتييه ورفاقه فى السلاح أن يساعدوا

---

(١) G. Brandes, op. cit., III, p. 9 .

(٢) Ibid., p. 225 .

البورجوازية فى محاولتها إخضاع المجتمع معنويًا، أما فلوبير ولو كانت دى ليل Leconte de Lisle وبودلير فقد خدموا أغراض البورجوازية بأن حبسوا أنفسهم فى أبراجهم العاجية، ولم يبدوا بما يجرى فى العالم أى اكتراث.

ولقد كان كفاح الرومانتيكيين من أجل السيطرة على المسرح، وخاصة كفاحهم فى سبيل "ايرنانى Hernani" لفكتور هيجو، حربًا يشنها شارع "دى دوانيه" والبوهيميون والشباب. ولم ينته هذا الصراع بانتصار باهر للرومانتيكيين بأى معنى من المعانى، إذ أن المعارضة لم تختف ما بين عشية وضحاها، وكان لابد من مضى وقت طويل قبل أن تتخلى عن سيطرتها على أشهر مسارح باريس. غير أن مصير الحركة لم يعد يعتمد على طريقة استقبال الجمهور لإحدى المسرحيات، بل أن الرومانتيكية، بوصفها اتجاهًا أسلوبيًا، كانت قد غزت العالم قبل ذلك بوقت طويل. أما التغير الذى أحدثته الفترة التى تقع حوالى عام ١٨٣٠ فينحصر فى أن الرومانتيكية أصبحت حينئذ مصطبغة تمامًا بالصبغة السياسية، وأصبحت متحالفة مع التقدمية. فبعد ثورة يولية، تخلى القادة العقليون لذلك العصر عن سلبيتهم، وتفرغ الكثير منهم للسياسة بدلاً من الأدب. ولكن حتى الكتاب الذين ظلوا مخلصين لمهنتهم الأدبية، من أمثال لامارتين وهيجو، أخذوا يقومون فى الأحداث السياسية بدور أكثر إيجابية ونشاطًا مما كانوا يقومون به من قبل. ولم يكن فكتور هيجو ثائرًا متمردًا، ولا بوهيميًا، كما لم يكن لديه اهتمام مباشر بالحملة الرومانتيكية على البورجوازية. بل أنه سلك فى تطوره السياسى طريقًا كان أقرب إلى طريق البورجوازية الفرنسية. فقد كان فى البداية نصيرًا مخلصًا لأسرة البوربون، ثم اشترك فى ثورة يولية. وكان خادمًا مخلصًا لملكية يولية، وأخيرًا أيد أمانى لوى نابوليون، ولم يصبح جمهوريًا متحمسًا إلا بعد أن كانت غالبية البورجوازية الفرنسية قد أصبحت تقدمية معادية للملكية. كذلك فإن علاقته بنابوليون إنما كانت مسايرة لتغيرات الرأى العام. ففى عام ١٨٢٥ كان لا يزال خصمًا لدودًا لنابوليون، ولعن ذكراه. ولم يغير موقفه إلا حوالى عام ١٨٢٧. حين بدأ يتحدث عن المجد الذى يرتبط باسم نابوليون فى فرنسا. وأخيرًا أصبح من أكثر المتحدثين باسم "البونابرتية" ضجيجًا – وكانت هذه "البونابرتية" مزيجًا غريبًا من عبادة البطل الساذجة،

والوطنية العاطفية، والليبرالية المخلصة، التى لم تكن مع ذلك قائمة على تفكير متسق فى كل الأحوال. وخير دليل على التعقد الشديد لدوافع هذه الحركة هو أن مؤيديها كانوا يضمون طبائع بينها من الاختلاف ما بين هينه وبيرانجيه Béranger ، وإنها كانت تشتمل فى داخلها، من جهة، على أنصار فولتير وورثة عصر التنوير الأصلاء، ومن جهة أخرى على البورجوازية الصغيرة التى كانت قطعًا تتصف بشىء من التحمس لروح فولتير، وكانت معادية للكنيسة والملكية، ولكنها كانت فى الوقت ذاته عاطفية ميالة إلى نسج الأساطير. وأبلغ شاهد على البعث الجديد لحركة التنوير فى تلك الفترة هو أن ناشرًا واحدًا، هو توكيه Touquet المشهور، قد باع واحدًا وثلاثين ألف نسخة من أعمال "فولتير"، أى مليونًا وستمائة ألف مجلد، فيما بين عامى ١٨١٧ و١٨٢٤[1]، وهذا أيضًا دليل على أن الطبقة الوسطى تشكل نسبة كبيرة من المشترين. فمن سمات هذه الطبقة أنها كانت تقتنى أعمال فولتير الكاملة، وفى الوقت ذاته تغنى أغانى بيرانجيه المتحررة فكريًا، وإن لم تكن شديدة الإثارة عقليًا وفنيًا. وأصبحت هذه الأغانى تسمع فى كل مكان، وترن ألحانها فى كل أذن، وقد أسهمت، كما قال البعض، فى القضاء على نفوذ أسرة البوربون بنصيب يفوق ذلك الذى أسهمت به كل النواتج العقلية والروحية الأخرى للعصر. ومن المسلم به أن الطبقة الوسطى كانت لها أغانيها فى العصور السابقة: أعنى أغانى المآدب والرقص، والأغانى الوطنية والسياسية، وأشعار المناسبات الخاصة وأناشيد الشارع، ولم تكن هذه الأغانى لافتة للأنظار، فى أية ناحية، أكثر من أغنيات بيرانجيه. ولكن حياة هذه الأغانى كانت تقع خارج نطاق "الأدب"، ولم يكن لها إلا تأثير سطحى فى شعراء الطبقات المثقفة. وعندما جاءت الثورة، أضافت إلى هذا النوع الأدبى الشعبى إنتاجًا أغنى بكثير، بل شجعت أيضًا على تسرب الذوق الذى تعبر عنه هذه الأغانى فى أدب الأوساط الأشد تحفظًا. والواقع أن تطور فكتور هيجو من حيث هو شاعر إنما هو أفضل مثال للعملية التى استوعب بها الأدب هذا التأثير، وهو يبين بأوضح صورة ممكنة ما كانت تنطوى عليه هذه العملية

---

(1) Ibid., II, p. 224 .

من مزايا وعيوب. فلا يمكن تصور الشعر الوطنى فى الرومانتيكية يستحيل تصورها بدون المسرح الجماهيرى. وقد سلك فكتور هيجو، حتى من حيث هو شاعر، الطريق البورجوازى، فكان أسلوبه الغنائى يتأرجح بين الذوق الجماهيرى لعصر الثورة، وبين نظرة الإمبراطورية الثانية إلى الفن، وهى نظرة مترفعة متكلفة شبيهة بنظرة الباروك. وعلى الرغم من الصراع الذى كان يعتمل داخل فكتور هيجو، فإنه لم يكن ثوريًا بأى معنى. وحتى التعريف الذى صاغه للرومانتيكية بأنها هى التقدمية فى الأدب، لم يعد جديدًا، إذ أن الفكرة قد تمثلت من قبله عند ستندال. وقد أخذ التطابق بين نظرة هيجو إلى الفن وبين الطبقة الوسطى الحاكمة يزداد اكتمالاً، وأخيرًا اتفقت النظرتان فى عبادة العظمة التى كانا معا بعيدين عنها فى الواقع كل البعد، وفى الشغف بالأسلوب الاستعراضى، الصاخب المثير المفرط فى الانفعال، وهو الأسلوب الذى كانت لا تزال توجد أصداء له عند روستان مثلاً.

ولقد كان أهم ما أنجزته الثورة الرومانتيكية هو تجديد لغة الشعر. ذلك لأن اللغة الفرنسية الأدبية كانت قد أصبحت فقيرة جامدة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، نظرًا إلى مراعاة الالتزام الدقيق للتعبيرات والقوالب الأسلوبية المسموح بها، والتى يعترف بأنها هى "الصحيحة". فقد كان من المحرم استخدام كل ما له على الأذن وقع شعبى أو حرفى أو عتيق أو محلى. وكان من الضرورى الاستعاضة عن التعبيرات الطبيعية البسيطة المستخدمة فى اللغة اليومية بألفاظ رفيعة "شاعرية" منتقاة، أو بعبارات فنية تحل محلها. ولم يكن يعد من الصواب أن يستخدم الشاعر لفظ "محارب" أو "حصان"، بل يجب أن يستخدم بدلاً منها لفظ "بطل" وما يعادل لفظ "فرس". ولم يكن مسموحًا باستخدام لفظ "الماء" و"العاصفة" بل يجب أن يقول المرء "العنصر الرطب" و"ثورة العناصر". ومن المعروف أن النزاع حول "ايرنانى" قد نشب حول الفقرة التى جاء فيها: "هل حل منتصف الليل؟" — "لقد اقترب منتصف الليل". فقد كان لهذه الفقرة وقع عادى أكثر مما ينبغى، ومباشر وعديم الاكتراث أكثر مما يجب. وكان ستندال يعتقد أن الرد كان ينبغى أن يكون:

ستقترب الساعة وشيكًا من مستقرها الأخير:

ومع ذلك فإن أنصار الأسلوب الكلاسيكى كانوا يعلمون حق العلم ما هى المشكلة الأساسية. فلغة فكتور هيجو لم تكن فى حقيقة الأمر شيئًا جديدًا، وإنما كانت فى الواقع لغة المسارح فى الأحياء الشعبية. ولكن كل ما كان يهم أنصار الكلاسيكية هو "نقاء" المسرح الأدبى، ولم يكونوا يعبأون بالأحياء الشعبية وبالترفيه عن الجماهير. فما دام يوجد مسرح رفيع وكتابة مهذبة، فمن الممكن تجاهل ما كان يحدث فى الأحياء الشعبية باطمئنان، أما السماح بأية طريقة فى الكلام من فوق خشبة "مسرح فرنسا" فيعنى أنه لم يعد هناك فارق معترف به بين مختلف المستويات الثقافية والاجتماعية. ولقد كانت التراجيديا منذ كورنى هى النوع الأدبى الذى يتميز به أديب عن آخر: فكان المرء يبدأ حياته كشاعر بالتراجيديا، ويبلغ قمة الشهرة بوصفه شاعرًا تراجيديًا. وكانت التراجيديا والمسرح الأدبى هى المجال الذى تنفرد به الصفوة المثقفة. وما دام هذا المجال مصونًا لا يمس، فقد كان فى استطاعة الناس أن يشعروا بأنهم ورثة "القرن العظيم". أما فى الفترة التى نتحدث عنها فقد ظهر خطر جسيم، هو أن تغزو المسرح الأدبى دراما مبنية على المسرح الجماهيرى، لا تكترث بالمشكلات النفسية والأخلاقية للتراجيديا الكلاسيكية، بل تحرص على أن تبحث، بدلاً منها، عن الحوادث المثيرة، والمناظر البراقة. والشخصيات اللاذعة، والأوصاف الشديدة التنوع والإثارة للانفعالات. وأصبح مصير المسرح موضوعًا للمحادثة اليومية، وكان الخصوم فى كلا المعسكرين يعلمون حق العلم إنهم يحاربون فى سبيل احتلال مركز الصدارة. ونظرًا إلى ميول فكتور هيجو المسرحية وشغفه الجنونى بالمسرح، وإلى طبيعته الاستعراضية الصاخبة، وإحساسه بما له شعبية، وما هو ضئيل القيمة، مؤثر بطريقة سوقية خشنة. فقد كان هو الشخصية التى تصلح بفطرتها لخوض الصراع من أجل شغل مركز الصدارة هذا، وإن لم يكن هو القوة الدافعة فى هذا الصراع.

لقد وجدت الرومانتيكية فى المسرح، عندما خاضت ميدانه. موقفًا شديد التعقيد. فقد كان المسرح الجماهيرى وريثًا لمسرح المحاكاة (Mime) القديم. وللمسرحية الهزلية (frace) فى العصور الوسطى. وكان المسرح الأدبى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر قد حل محل "كوميديا الصنعة Commedia

"dell'arte". ولكن المسرحيات الجماهيرية تلقت قوة دافعة جديدة خلال الثورة الفرنسية، وأصبحت تسيطر مرة أخرى على بعض مسارح باريس، وإن ظلت قوالبها تدين بالكثير لتأثير الدراما الأدبية. صحيح أن مسرح الكوميدى فرانسيز والأوديون ظلا يعرضان تروجيديات كورنى وراسين وكوميديات موليير، وأعمال كتاب تكيفوا مع التراث الكلاسيكى وذوق البلاط، أو التزموا المبادىء الأدبية للدراما المنزلية. ولكن كانت تعرض فى مسارح الأحياء الشعبية — كمسرح الجيمناز Gymnase . والفودفيل. والآمبيجو كوميك Ambigu - Comique، والجيتى Gaieté والفاريتى Variété والنوفوتيه Nouveautés — مسرحيات كانت تتفق مع ذوق الجماهير العريضة ومستواها الثقافى. والواقع أن السجلات المعاصرة لتلك الفترة تقدم إلينا صورة مفصلة عن التغير الذى طرأ على جمهور المسرح خلال الثورة الفرنسية والفترة التالية لها مباشرة، وتؤكد أن المستويات الاجتماعية التى أصبحت الآن تملأ مسارح باريس كانت تفتقر إلى الثقافة الفنية وإلى التكلف والتظاهر فى هذا الميدان. فقد كان الجزء الأكبر من الجمهور الجديد مؤلفًا من جنود وصناع وعمال فى الحوانيت وشبان كان ثلثاهم أميين، كما لاحظ أحد المصادر التى يرجع إليها فى هذا الموضوع[1]. ولم يكتف هذا النوع من قاعات العرض بالسيطرة على المسارح العامية فى الأحياء الشعبية، بل لقد هدد وجود المسارح الأدبية الرفيعة بالخطر، باجتذابه للجمهور الأرفع، حتى أن ممثلى الكوميدى فرانسيز والأوديون كانوا يؤدون أدوارهم وقد خلت قاعات المسرح من الجمهور[2].

ولقد كانت الأنواع الآتية من المسرحيات تمثل على مسارح باريس فى وقت الإمبراطورية الأولى وعودة الملكية وملكية يولية :

١- "الكوميديا الشعرية ذات الفصول الخمسة"، وهى تمثل النوع الأدبى بمعناه الصحيح. وكانت مخصصة لمسرحى الكوميدى فرانسيز والأوديون (ومن أمثلتها "عطيل" لدوسى Ducis) .

---

(١) Grimrod de la Reynière, in "Le Censeur dramatique", I, 1797.

(٢) Maurice Albert : Les Théâtres des Boulevards (1789 – 1848), 1902.

٢- "الكوميديا الشعرية التى تتناول العادات"، وتحتل مركزًا أكثر تواضعًا، من حيث إنها خليفة الدراما المنزلية، ولكنها ظلت تتمتع بمكانة تكفى لأدائها فى المسارح الكبرى (مثال : زواج المال Mariage d'argent لسكريب Scribe).

٣- "الدراما النثرية"، أى الدراما العاطفية، التى ترجع بالمثل إلى الدراما المنزلية، ولكنها تقف من حيث الذوق على مستوى أدنى من "كوميديا العادات" (مثال "القس والسيف" لبويى Bouilly : L'Abbé et l'épée .

٤- "الكوميديا التاريخية" التى لم تعد تعالج الحوادث والشخصيات التاريخية بوصفها مثلاً يحتذى، وإنما بوصفها طرائف، وكانت رغبتها تتجه إلى تقديم عرض لمناظر مثيرة، أكثر من تقديم عملية درامية متجانسة (وأمثلتها كثيرة، من "كرومويل" لمريميه إلى "الحصار Barricades" لفيتيه Vitet ، وتشمل كل التجارب التى يرجع إليها أصل "هنرى الثالث" لديما).

٥- "الفودفيل"، أى الكوميديا الموسيقية، أو بتعبير أدق الكوميديا ذات الفواصل الغنائية، والتى تعد من السوابق المباشرة للأوبريت (وإلى هذه الفئة تنتمى معظم مسرحيات سكريب وأشياعه).

٦- "الميلودراما"، وهى نوع مختلط، يشترك مع الفودفيل فى وجود فواصل موسيقية، ولكنه يشترك مع الأنواع الدنيا الأخرى، ولاسيما الدراما العاطفية والمسرحية التاريخية الاستعراضية، فى أن موضوعه كان جادًا، بل كان تراجيديًا فى كثير من الأحيان.

ولقد كان الإنتاج غزيرًا فى الأنواع الجماهيرية، ولا سيما النوعين الأخيرين. وأخذ هذا الإنتاج يحل بالتدريج محل الدراما الأكثر جدية وتكلفًا. وترجع هذه الظاهرة إلى عاملين: أولهما أن الثورة الفرنسية فتحت أبواب المسارح للجماهير العريضة، بحيث كانت هذه الطبقات هى التى تتحكم فى نجاح المسرحيات المعروضة. والعامل الثانى، هو تأثير الرقابة فى تطور الأعمال المعروضة. فقد كانت الرقابة فى عهد نابوليون وعودة الملكية تحظر مناقشة المسائل الجارية وعادات الطبقة الحاكمة ووصفها فى الدراما الأدبية الجادة. أما الهزلية (الفارس) والكوميديا الموسيقية والميلودراما، فكانت تتمتع بمزيد من الحرية، لأنها لم تكن

تؤخـذ جديًـا كالدرامـا الأدبـية. ولم تكـن تعـد جديرة بالاهتمام. فلم تكن توضع فى مسارح الأحياء الشعبية عقبات فى وجه الوصف الصريح للعادات والأحوال السائدة، وهـو الوصـف الـذى كـان محظـورًا فـى "الكومـيدى فرانسـيز". وكـان هذا هو مصدر جاذبـية تلك المسارح لمؤلفى المسرحيات والجمهور معًا[1]. ولقد كان أهم وأطرف أنواع الدرامـا فـى ذلك العصر، من وجهة النظر التاريخية، هو الفودفيل والميلودراما. فهما يمثلان نقطة التحول الحقيقية فى تاريخ المسرح الحديث، ويكونان معبرًا بين الأنواع الدرامـية للحركـتين الكلاسـيكية والرومانتيكية. وبفضلهما استعاد المسرح طابعه الذى يتسـم بالتسـلية والترفيه، وصخبه وحيويته، وجاذبيته المباشرة للحواس، ووضوحه. وكانـت الميلودراما هى أعقد النوعين تركيبًا وأكثرهما تنوعًا فى المصادر التى استمدت مـنها. فمـن الأصـول المـتعددة الـتى تفرعـت عـنها المـيلودراما، المونولوج الذى يلقى بمصـاحبة موسـيقى، وهـو الصـورة الأصـلية لذلـك الـنوع المخـتلط الذى لا يزال المرء يصـادفه فى برامج حفلات الهواة، والذى كان أول مثل معروف لـه هو "بيجماليون" لروسـو (١٧٧٥). وكانـت تلـك هـى نقطـة البدء فى إحياء التلاوة الدرامية بمصاحبة الموسـيقى – وهـى فـى ذاتهـا نـوع قديـم جـدًا. وللميلودراما مصدر آخر أشد خصوبة بكـثير مـن الوجهـة الفنـية، هـو الدرامـا المنزلية عند دلاشوسيه de la Chaussée وديـدرو وميرسييو وسيدين Sedaine التى اكتسبت شعبية كبيرة بين الطبقات الدنيا مـنذ الـثورة، نظـرًا إلى طبيعـتها العاطفـية التعليمـية. ولكـن أهم أصل للميلودراما هو "المحاكـاة الصـامتة" (البانتومـيم Pantomime). وكـان أول ظهـور لفن "البانتوميم الـتاريخى والرومانسـكى" – كمـا يسـمى – فى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر. وبـدا بمعالجـة موضـوعات أسـطورية وخرافـية، مـثل "هـرقل وأومفـال". و"الأمـيرة الـنائمة"، و"القـناع الحديدى"، ولكنه انتقل بعد ذلك إلى بحث موضوعات معاصرة، مـثل "معـركة الجـنرال هـوش". وتـتألف فصـول البانتوميم هذه عادة من مناظر مثيرة عاصـفة. موضـوعة بعضـها إلى جـوار الـبعض دون تماسـك عضـوى أو بـناء درامى. وتهـدف إلى خلـق مواقـف يقـوم فـيها العنصـر الغامض الخارق، والأشباح والأرواح.

---

[1] Ch. – M. des Granges : La Comédie et les Moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, 1904, pp. 35 – 41, 43 – 6, 53 – 4 .

والسجون والمقابر، بدور رئيسي. وخلال العرض تقحم فى المناظر ملاحظات تفسيرية ومحاورات قصيرة، وعلى هذا النحو تطور خلال الثورة الفرنسية. فأصبح ذلك النوع الغريب المسمى "بالبانتوميم ذى الحوار Pantomimes dialogues"، وانتهى إلى "الميلودراما ذات المناظر الفخمة"، التى فقدت بالتدريج طابعها الاستعراضى وعناصرها الموسيقية، وأصبحت هى مسرحية المؤامرات التى كانت لها أهمية أساسية فى تاريخ المسرح فى القرن التاسع عشر. وكان أهم تأثير حل على الميلودراما فى هذا التحول هو تأثير مسرحيات الرعب عند المسز رادكليف Radcliffe، ومقلديها الفرنسيين. فلم يكن ذلك مصدر طابعها الشبيه بمسرح العرائس (Grand Guignol) فحسب، بل كان أيضًا مصدر اتجاهها إلى اتخاذ الجريمة موضوعًا.

على أن كل هذه المؤثرات لم تؤد إلا إلى إدخال تعديلات وتوسعات على لب نوع الميلودراما، بينما ظل هذا اللب ذاته هو الصراع فى الدراما الكلاسيكية. فما الميلودراما إلا صبغ للتراجيديا بصبغة شعبية، أو تشويه لها إذا شئنا. ولقد كان بيكسيريكور Pixerécourt ، وهو الممثل الرئيسى لهذا النوع، على وعى تام بالتقارب بين فنه وبين المسرح الجماهيرى، وكل ما فى الأمر أنه أخطأ حين افترض وجود اتصال تاريخى وتشابه أساسى بين الميلودراما وفن المحاكاة mime[1]. وهو يعترف بالاتصال الفعلى بين مسرحيات الألغاز فى العصور الوسطى، والمسرحية الريفية (Pastoral) ، وفن موليير، وفن المحاكاة mime ، ولكنه يغفل الاختلاف الأساسى بين الطبيعة الشعبية الخالصة لفن المحاكاة، والطبيعة المستعارة للمسرح الأدبى الذى هبط إلى مستوى الجماهير العريضة من سكان المدن. فالميلودراما أبعد ما تكون عن الفن التلقائى الساذج، ذلك لأنها أقرب إلى اتباع المبادىء الشكلية المعقدة للتراجيديا، وهى المبادىء التى اكتسبت خلال تطور طويل متصل، وإن كانت تعبر عن هذه المبادىء بأسلوب خشن يفتقر إلى العمق النفسى والجمال الشاعرى للقالب الكلاسيكى. والميلودراما، من وجهة النظر الشكلية الخالصة، هى أكثر الأنواع التى يمكن تصورها تمشيًا مع العرف، وخضوعًا للإطار الشكلى الدقيق، وأشدها تكلفًا –

---

(1) W.J. Hartog : Guilbert de Pixerécourt, 1913, pp. 52 – 4 .

فهي مجموعة من القواعد الثابتة التي لا يكاد يكون فيها مجال للعناصر الجديدة المبتدعة تلقائيًا، والتي تحاكي الطبيعة والواقع بصورة مباشرة. فبناؤها ثلاثي دقيق. يبدأ بموقف عداء شديد، ثم اصطدام عنيف، وينتهي بانتصار الفضيلة ومعاقبة الرذيلة، أي أن الموضوع فيها، باختصار، مما يسهل فهمه، وينسج بطريقة اقتصادية، ولهذا الموضوع أهمية تفوق أهمية الشخصيات، كما أن الشخصيات فيها محددة بدقة: فهي البطل، والشخصية البريئة المضطهدة، والشرير، والشخصية المضحكة[1]. كما تتسم حوادثها بأنها عمياء محتومة قاسية، وفيها عبرة تؤكدها المسرحية بقوة، ولكن لما كان لهذه العبرة طابع توفيقي فج، مبني على المثوبة والعقاب، فإنها لا تتفق مع الطابع الأخلاقي للتراجيديا، وإن كانت تشاركه جديته الرفيعة، المبالغ فيها. وأوضح ما يتجلى فيه اعتماد الميلودراما على التراجيديا هو مراعاتها للوحدات الثلاث، أو على الأقل ميلها إلى أخذ هذه الوحدات بعين الاعتبار. صحيح أن "بيكسيريكور" سمح بتغيير في المنظر بين فصلين، ولكن القفزة لم تكن مفاجئة أبدًا، وهو لم يدخل تغييرًا في المنظر داخل الفصل الواحد إلا منذ مسرحية" شارل الجسور Charles - le Téméraire" (١٨١٤). ومن جهة أخرى فإنه يعتذر عن هذا التغيير في تعليق يكشف لنا نصه عن ميوله الكلاسيكية بكل وضوح، فيقول : "هذه أول مرة استبيح فيها لنفسي الخروج عن القواعد". على أن بيكسيريكور كان يحافظ عمومًا، حتى على وحدة الزمان ذاتها، ففي مسرحياته يقع كل شيء عادة خلال أربع وعشرين ساعة. وفي عام ١٨١٨ فقط استحدث طريقة جديدة في مسرحية "بنت المنفى أو ثمانية أشهر في ساعتين"، ولكنه هنا أيضًا يعتذر عن ذلك[2]. وعلى عكس سمات الميلودراما هذه، كان فن المحاكاة mime ، الذي يتألف من منظر طبيعي مألوف، أو مجموعة غير محكمة الترابط من أمثال هذا المنظر، بدون عقدة يمكن إرجاعها إلى نمط ثابت، وبدون شخصيات نمطية أو شاذة. أو أخلاق صارمة، أو أسلوب مصطبغ بصبغة مثالية. مختلف عن اللغة الجارية.

---

(1) Baul Ginisty : Le Mélodrame, 1910, p. 14 .

(2) Alexander Lacey : Pixerécourt and the French Romantic Drama, 1928, pp. 22 – 3 .

وكـل مـا تشـترك فـيه المـيلودراما مع فن المحاكاة هو الاندفاع فى مناظرها وخشونة تأثيراتها، والافتقار إلى التمييز فى اختيار الوسائل، والطابع الجماهيرى للموضوعات – وفـيما عـدا ذلـك نـراها تلـتزم المـثل الأعـلى لأسلوب التراجيديا الكلاسيكية. فمن الواضح إذن أن التزام نوع معين للتقاليد بدقة ليس فى ذاته علامة على رفعة مقصده.

عـلى أن النوع الحديث الذى تفرغ عن فن المحاكاة ليس هو الميلودراما، بل الفودفـيل. فبفضـل قصـته ذات المراحل، المقسمة إلى مناظر منفصلة، والأغنيات التى تتخلـله، وأنماطـه الشـعبية المسـتمدة من الحياة اليومية، وأسلوبه النضر اللاذع الذى يـتخذ مظهـرا تلقائـيًا، كـان هـذا النوع أقرب بكثير إلى المسرح الجماهيرى القديم من المـيلودراما، عـلى الـرغم مـن المؤثـرات الأدبـية الـتى لم يكن يفتقر إليها بحال. وقد كانـت الفـترة الواقعـة بـين عـامى ١٨١٥ و١٨٤٨ خصبة إلى حد لا نظير لـه فى هذا الـنوع، الـذى ينـتمى إليه – إلى جانب كوميديات سكريب المتعددة – عدد لا حصر لـه من المسرحيات والمشاهد المسرحية الصغيرة الخفيفة المسلية. ولن يستطيع المرء أن يكـون فكـرة عن جزء ممارس الأدب من انتشار إنتاج هذه المسرحيات ونجاحهـا، إلا إذا عـاد بذاكـرته إلى رد الفعـل الـذى أحدثـته المسيرة الظافرة للفيلم السينمائى. ففى خـلال الـثورة الفرنسية وعودة الملكية، أصبحت الكوميديا مستهلكة، مثلما اتضح فى عهـد أسـبق أن التراجـيديا أصـبحت عقيمة. وهنا ظهر الفودفيل بوصفه نوعًا فاسدًا سـطحيًا مـن الكومـيديا، مثـلما كانـت المـيلودراما تمـثل نوعًـا فاسـدًا سـطحيًا مـن التراجـيديا. ولكـن الفودفـيل والمـيلودراما لم تكونـا تعنـيان نهاية الدراما، بل الأصح أنهمـا كانـتا تعنـيان إحـياءها، إذ أن الدرامـا الرومانتيكـية – على صورة "ايرنانى" لهـيجو و"أنطونـيو" لديمـا – لم تكـن إلا "المـيلودراما الانـتهازية"، كمـا أن درامـا العـادات الحديـثة عـند أوجيـيه Augier وسـاردو Sardou وديما الابن لم تكن إلا فرعًا من فروع الفودفيل[1].

وقـد كتـب بيكسـريكور، فـيما بـين ١٧٩٨ و١٨١٤، حـوالى مائـة وعشـرين مسـرحية، عـرض بعضـها عدة آلاف من المرات. وظلت الميلودراما هى المسيطرة على

---

[1] Emile Faguet : Propos de Théâtre, II, 1905, pp. 299 ff.

الحياة المسرحية طوال ما يقرب من ثلاثين عامًا، ولم يخف، الإقبال عليها إلا بعد عام ١٨٣٠، عندما بدأ مستوى ذوق الجمهور يرتفع، وأخذ يتزايد الشعور بالضيق من سذاجة المسرحيات، وافتقارها إلى المنطق، وعدم كفاية دوافعها، ولغتها غير الطبيعية. ومع ذلك فقد كان الرومانتيكيون ضعفاء إزاء الميلودراما، ليس فقط بسبب عدائهم للطبقات المحافظة من الجمهور المثقف، بل أيضًا لأن نظرتهم الأقل تعصبًا جعلتهم يبدون مزيدًا من الفهم للمزايا غير الأدبية، والمسرحية البحتة لهذا النوع من المسرحية. وقد أعلن شارل نودييه ذات مرة أنه نصير متحمس للميلودراما، ووصفها بأنها "التراجيديا الجماهيرية الوحيدة الممكنة التي تلائم عصرنا"[١]. كما أن بول لاكروا P. Lacroix وصف بيكسريكور بأنه أول مؤلف درامي يتم المهمة التي بدأها بومارشيه وديدرو وسيدين Sedaine ومرسييه[٢]. وكان نجاح الميلودراما الذي لم يسبق له نظير، ومعارضتها للأوساط الرسمية، فضلاً عن شغف الرومانتيكيين أنفسهم بالتأثيرات الميلودرامية، والألوان الصارخة، والمواقف العاطفية الساذجة، واللهجات العنيفة – كان هذا كله عاملاً على حفظ كثير من أخص سمات المسرح الشعبي في الدراما الرومانتيكية. ولكن الرومانتيكية إنما كانت تسترد بذلك من الميلودراما ما كان ينتمي إليها منذ البداية، وما كان متضمنًا بصورة غير مكتملة في حركتي "الرومانتيكية المسبقة" و"العاصفة والاندفاع"، وما استمده المسرح من أقاصيص الرعب الإنجليزية، ومن روايات العنف الألمانية، ومن روايات قطاع الطرق والفروسية. وأهم العناصر المشتركة بين المسرح الرومانتيكي والميلودراما هي المنازعات الحادة والاصطدامات العنيفة، والعقدة المتشابكة، والمغامرة الدموية الوحشية، وسيادة المعجزة والصدفة، والتغيرات والتحولات المفاجئة، التي لا تنبعث عادة عن دوافع، والمصادفات والمقابلات غير المتوقعة، والتبادل الدائم بين التوتر والاسترخاء. والحيل العنيفة الوحشية بطريقة لا تقاوم، والهجوم على الجمهور بما هو مرعب شيطاني غامض، والمسار الآلي الجاهز للعقدة، والتنكر والخداع، والمؤامرات والفخاخ، وأخيرا مقتضيات الجو المسرحي وخشبة المسرح، التي يستحيل بدونها تصور الدراما

---

(١) W.J. Hartog, op. cit., p. 51 .

(٢) Ibid.

الرومانتيكية: من اعتقال وغواية، وخطف وإنقاذ، ومحاولات للهرب والقتل، وجثث ونعوش، وأقبية وقبور، وأبراج قلاع وسجون، وخناجر وسيوف وقناني مملوءة بالسم، وخواتم وأحجبة، وإرث عائلي، ورسائل تفشي أسرارها، ووصايا ضائعة، وعقود سرية مسروقة. أن يفكر في بلزاك، أعظم كتاب ذلك القرن وأكثرهم إثارة للمشكلات من وجهة نظر الذوق، لكي يدرك إلى أي مدى أصبحت المعايير الجمالية للمذهب الكلاسيكي ضيقة، ومنعدمة الأهمية في المدى الطويل.

ومع ذلك فإن تطور المسرح فى اتجاه الذوق الجماهيرى لا يتجلى فى وجود الميلودراما فحسب، بل يظهر أيضًا فى ذلك الاطمئنان الذى كان بيكسريكور يعرض به سلعه للبيع. فقد كانت مسرحيات الرومانتيكيين فى نظره رديئة، زائفة، لا أخلاقية، خطرة، وكان مقتنعًا اقتناعًا عميقًا بأن منافسيه الأدعياء ليس لديهم قدر ما لديه من الشجاعة ومن الشعور بالمسئولية الأخلاقية[1]. وقد كان "فاجيه" على حق تمامًا حين علق على هذه المسألة بقوله: إن على المرء أن يؤمن بالتفاهة لكى ينتج تفاهة جيدة ناجحة. مثال ذلك أن دينرى d'Ennery كان كاتبًا أفضل وإنسانًا أذكى من بيكسريكور، ولكنه كان يكتب ميلودراماته بلا اقتناع، لمجرد الربح، فكانت النتيجة أنه لم ينجح فى كتابة ميلودرامات جيدة[2]. أما بيكسريكور فكان مؤمنًا برسالته، وكان يعلن على الملأ أنه لم يكن له أى شأن بظهور الدراما الرومانتيكية الشريرة. ولكن الرومانتيكيين كانوا مدينين له أولاً بإحساسهم بمقتضيات المسرح، واتصالهم بالكتل العريضة من الجمهور. وكانوا يدينون له بالدور الذى قاموا به فى تطوير "المسرحية المحبوكة Pièce bien faite"، كما كان القرن التاسع عشر بأسره يدين له بإحياء المسرح الجماهيرى الحى، الذى كان قطعًا يفتقر إلى رهافة الحس، وكان فى كثير من الأحيان تافهًا إذا قيس بالقرنين السابع عشر والثامن عشر. ولكنه حال دون تحول الدراما إلى مجرد أدب. والحق أن القدر قد شاء لهذا القرن أن تصبح الدراما فيه مهددة بالخطر من حيث قيمتها الترفيهية وفعاليتها

---

(1) Pixerécourt : Dernières réflexions sur le mélodrame, 1843.

والفكرة مقتبسة من:

Hartog, op. cit., pp. 231 – 2 .

(2) Faguet, loc. Cit., p. 318 .

المسرحية وجاذبيتها المباشرة. في كل مرة كان العنصر الشعرى يثبت وجوده فيها. وحتى فى الحركة الرومانتيكية أصبح العنصران متعارضين، وحال التضاد بينهما دون نجاح الدراما مسرحيًا أو اكتمالها شعريًا. فألكسندر ديما كان ميالاً إلى المسرحية الجيدة المتينة البنيان، وفكتور هيجو كان ميالاً إلى القصيدة الدرامية التى تصاغ فى لغة خلابة، وكان خلفاؤهما يجدون أنفسهم على الدوام مضطرين إلى الاختيار بين الأمرين ذاتهما، ولم يندمج الاتجاهان المتضادان فى وحدة متوافقة إلا بعد أن ظهر أبسن. ولم يكن ذلك إلا لفترة محدودة فحسب.

*****

كانت إنجلترا قد مرت بثورتها السياسية فى القرن السابع عشر. وبثورتها الصناعية والفنية بعد قرن من الزمان. وفى الوقت الذى كانت فيه الحرب الكبرى بين الكلاسيكية والرومانتيكية محتدمة فى فرنسا، لم يكن قد بقى فى إنجلترا أى شىء تقريبًا من التراث الكلاسيكى. وهكذا كان تطور الرومانتيكية الإنجليزية أكثر اتساقًا، وصادفت من الجمهور مقاومة أقل مما صادفته الرومانتيكية الفرنسية. كذلك كان التطور السياسى للرومانتيكية الإنجليزية أكثر تجانسًا من نظيره فى فرنسا. ففى البداية كان تقدميًا تمامًا، وكان متعاطفًا مع الثورة الفرنسية تعاطفًا كاملاً. وكانت الحرب ضد نابوليون هى وحدها التى أدت إلى تفاهم بين العناصر الرومانتيكية والمحافظة؛ ولم تعد النزعة التقدمية إلى السيطرة على الأدب الرومانتيكى مرة أخرى إلا بعد سقوطه، ولكن التجانس القديم لم يرجع أبدًا. فلم تكن هناك رغبة فى نسيان "الدروس" التى اكتسبت من الثورة وحكم نابوليون بسرعة. وظل كثير من التقدميين السابقين. من بينهم أفراد مدرسة ليك[1] (البحيرة) Lake ، معادين للثورة. فكان وولتر سكوت محافظًا، وظل كذلك، أما جودوين. وشيلى. ولى هنت Leigh Hunt. وبايرون. فكانوا يمثلون النزعة التحررية السائدة فى الجيل الجديد. والواقع أن الأصل الأساسى للرومانتيكية الإنجليزية هو رد فعل العناصر التقدمية

---

(1) يطلق هذا الاسم مجموعة من الشعراء الإنجليز، تشمل وورد زورث وكولريدج وسوذى Southey وكان أول من استخدم هذا الاسم هو صحيفة "ادنبره ريفيو" فى أغسطس عام ١٨١٧. ويدل الاسم على شغفهم بالطبيعة فى منطقة البحيرات الإنجليزية. (المترجم)

على الثورة الصناعية، على حين أن الرومانتيكية الفرنسية نشأت من رد فعل الطبقات المحافظة على الثورة السياسية. وكان الارتباط بين الرومانتيكية والرومانتيكية المسبقة في إنجلترا أوثق بكثير منه في فرنسا، حيث كانت كلاسيكية فترة الثورة فاصلاً قاطعًا بين الحركتين. ففي إنجلترا كانت العلاقة بين الرومانتيكية والنجاح في إكمال الثورة الصناعية هي نفس العلاقة التي كانت قائمة بين الرومانتيكية المسبقة والمراحل التمهيدية لتصنيع المجتمع. وهكذا كانت قصائد "القرية المهجورة Deserted Village" لجلولد سمث، و"المصانع الشيطانية Satanic Mills "لبليك و"عصر اليأس Age of Despair" لشيلي تعبر كلها عن حالة نفسية متماثلة أساسًا. ومن المستحيل تصور حماسة الرومانتيكيين للطبيعة بدون عزلة المدينة الصناعية وبؤسها. فقد كانوا يدركون ما هو حادث بوضوح تام، وكانوا على وعي كامل بدلالة تحول العمل البشرى إلى مجرد سلعة. ورأى سوذى وكولريدج أن البطالة الدورية نتيجة ضرورية للإنتاج الرأسمالى الطليق دون رقابة، وأكد كولريدج أن المفهوم الجديد للعمل يعني أن صاحب العمل يشترى والعامل يبيع شيئًا ليس لأى منهما الحق فى شرائه أو بيعه، وأعنى به "صحة العامل، وحياته، وسعادته"[1].

وعند نهاية الصراع ضد نابوليون، وجدت إنجلترا نفسها واهنة مرتاعة ذهنيًا، إن لم تكن فى حالة عناء شديد — أى أن وضعها كان ملائمًا بوجه خاص لإشعار الطبقة الوسطى بأن أسس حياتها مشكوك فيها. وكان الرومانتيكيون الشبان، من جيل شيلى وكيتس وبايرون، هم المؤثرات الرئيسية فى هذه العملية. فقد كانت نزعتهم الإنسانية التى لا تعرف مهادنة، تعبيرًا عن احتجاجهم على سياسة الاستغلال والاضطهاد، وكان أسلوبهم غير التقليدى فى الحياة، وإلحادهم العدوانى، وافتقارهم إلى التعصب الأخلاقى — كانت هذه كلها أساليب مختلفة يتبعونها فى مقاومة الطبقة التى تسيطر على وسائل القمع والاستغلال. وهكذا كانت الحركة الرومانتيكية الإنجليزية حركة ديمقراطية، تهدف إلى صبغ الأدب بصبغة

(1) Alfred cobban : Edmund Burke and the Revolt against the 18th cent., PP. 208 – 9, 215.

جماهيرية، وهذا يصدق حتى على ممثليها المحافظين، مثل ووردزورث وسكوت. فهدف ووردزورث الرئيسي، وهو تقريب الكلام الشعرى من اللغة اليومية، هو مظهر واضح لهذا الاتجاه إلى الصبغة الجماهيرية، على الرغم من أن الكلام الشعرى "الطبيعي" الذى كان يستخدمه ليس في حقيقة الأمر أكثر تلقائية من لغة الأدب القديمة التى نبذها بسبب تكلفها وتصنعها. وإذا كان كلامه الشعرى أقل تحذلقًا، فإن الشروط النفسية الذاتية التى كان يفترضها أشد تعقيدًا. أما عن المشروع الذى وضعه لوصف نفسه ونموه العقلي في قصيدة تعادل ملاحم هوميروس في طولها، فإنه يمثل بلا شك تجربة ثورية بالقياس إلى موضوعية الأدب الأقدم عهدا، وهو على أية حال يمثل النزعة الذاتية الجديدة كما تتجلى فى كتاب "الشعر والحقيقة" لجوته مثلاً، ولكن "شعبية" هذا المشروع و"طبيعيته" أمران مشكوك فيهما إلى أبعد حد. وقد لاحظ ماثيو آرنولد، في دراسته عن ووردزورث، عند الكلام عن عيوب معينة في هذا الشاعر، إن من المسلم به أن شيكسبير ذاته كانت له فقراته الضعيفة. ولكنه لو حوسب عليها يوم القيامة، لأجاب قطعًا بأنه على وعى تام بها، ولأضاف مبتسمًا: "وعلى أية حال، ما الضرر فى أن ينطلق المرء على سجيته من آن لآخر!" وفى مقابل ذلك يرتبط تركيز الشاعر الحديث على ذاته بتقدير مفرط، لا تسامح فيه، لكل قول شخصي، وتقدير لأصغر التفاصيل تبعًا لقيمتها التعبيرية، وفقدان لتلك السماحة غير العابئة التى كان شيكسبير يترك أبياته تنساب بها دون قيد.

لقد كان الشعر فى نظر القرن الثامن عشر تعبيرًا عن أفكار، وكان معنى الصور الشعرية وهدفها هو تفسير مضمون مثالى وإيضاحه. أما فى الشعر الرومانتيكى فإن الصورة الشعرية ليست نتيجة الأفكار بل مصدرها[1]. فقد أصبحت الاستعارة منتجة. بحيث نشعر كأن اللغة استقلت بذاتها وأخذت تؤلف من تلقاء ذاتها. وهكذا كان الرومانتيكيون ينقادون للغة دون مقاومة، ويعبرون بذلك، في الوقت ذاته، عن نظرتهم اللاعقلانية إلى الفن. ومن الجائز أن أصل "كوبلاكان Kubla Khan" لكولريدج كان حالة متطرفة، ولكنه كان على أية حال مظهرًا لما هو سائد.

---

[1] Dav Lewis : The Poetit Image, 1947, p. 59 .

فقد كان الرومانتيكيون يؤمنون بروح متعالية تشيع في العالم، هي مصدر الإلهام الشعرى، وكانوا يوحدون بينها وبين القوة التلقائية الخلاقة للغة. وكانوا يرون أن أرفع سمات العبقرية الفنية هي أن يدع المرء هذه القوة تسيطر عليه. ولقد سبق أن تحدث أفلاطون عن "حماسة" الشعراء، وعن وحيهم الآلهى، وكان الإيمان بالوحى يظهر دائمًا على المسرح كلما أراد الشعراء والفنانون أن يضفوا على أنفسهم مظهر الفئة المميزة ذات القداسة. ولكن هذه كانت أول مرة أصبح ينظر فيها إلى الإلهام على أنه لهب يشعل ذاته، ونور يرجع منبعه إلى روح الشاعر نفسه. وعلى ذلك فإن الأصل الآلهى للإلهام أصبح الآن صفة شكلية بحتة، لا صفة أساسية، وهو لم يكن يجلب للنفس أى شيء لم يكن فيها من قبل. وهكذا احتفظوا بكلا المبدأين، الإلهى والفردى، وأصبح الشاعر إله نفسه.

ولقد كانت نزعة شمول الألوهية (Pantheism) الصوفية عند شيلى هى المثل الكلاسيكي لهذا التأليه الذاتى. فهى تفتقر إلى كل أثر للتقوى المبنية على نكران الذات، وإلى أية علامة على الاستعداد لمحو الذات أمام كائن أعلى. فاستغراق الذات في الكون أصبح يعبر الآن عن رغبة الذات في أن تسيطر ، لا في أن يسيطر عليها. وصار الشعر في نظرهم هو الذى يحكم العالم، والعالم الشعرى أسمى وأنقى وأكثر ألوهية، بل كان يبدو أن الآلهى ذاته ليست له معايير سوى تلك المستمدة من الشعر. صحيح أن نظرة شيلى إلى العالم، التى كانت متفقة تمامًا مع نظرة فريدرش شليجل والرومانتيكية الألمانية، قائمة على الأساطير، ولكن لم يكن الشاعر ذاته يؤمن بهذه الأساطير. فالاستعارة أصبحت الآن أسطورة، لا العكس، كما كانت الحال عند اليونانيين. وكان إضفاء الصبغة الأسطورية هذا بدوره مجرد أداة للهروب من الواقع العادى المألوف الذى لا روح فيه – أعنى جسرًا يوصل إلى الأعماق الروحية للشاعر ذاته، وإلى عاطفته الباطنة. فهو لا يعدو أن يكون وسيلة يستطيع بها الشاعر أن يفيق لنفسه. وعلى حين أن أساطير العصر الكلاسيكى القديم قد نشأت عن تعاطف مع الواقع وعلاقة أصيلة به، فإن أساطير الرومانتيكيين قامت على أنقاض هذا الواقع، وكانت بديلاً عنه إلى حد ما. فرؤية شيلى الكونية تدور حول فكرة صراع هائل شامل للعالم بأسره، بين مبدأ الخير ومبدأ الشر. وتمثل

تضخيمًا للنزاع السياسى الذى يؤلف أعمق تجارب الشاعر وأكثرها حسمًا. وإلحاده، كما قال البعض، كان تمردًا على الله أكثر منه إنكارًا لله، فهو يحارب طاغية مستبدًا[1]. ولقد كان شيلى ثائرًا متمردًا بفطرته، يرى فى كل ما هو شرعى دستورى تقليدى عملاً من صنع إرادة مستبدة، وينظر إلى الاضطهاد والاستغلال والعنف والحماقة والقبح والغش، والملوك والطبقات الحاكمة والكنائس، على إنها تكون قوة واحدة متماسكة مع إله الإنجيل. ويعد الطابع التجريدى غير المحدد لهذه النظرة أوضح مظهر لمدى ما وصل إليه الشعراء الإنجليز والألمان من تقارب. ولقد كانت الهستيريا المعادية للثورة قد سممت الجو العقلى الذى استطاع فى ظله كتاب القرن الثامن عشر الإنجليز أن ينموا قدراتهم بحرية، ومن هنا فإن الإنتاج الذهنى لهذه الفترة اتخذ طابعًا غير واقعى، يتجنب العالم وينكره، وهو طابع كان غريبًا تمامًا عن الأدب الإنجليزى السابق. ولم يكن أعظم الشعراء موهبة فى جيل شيلى يلقون تقديرًا من الجمهور[2]، ولذا أحسوا بأنهم غرباء، والتمسوا فى الخارج ملجأ. والواقع أن مصير هذا الجيل كان التجاهل فى إنجلترا كما فى ألمانيا وروسيا. فقد سئم شيلى وكيتس عصرهما حتى الموت، مثلما سئمه هولدرلن وكلايست أو بوشكين وليرمونتوف. وكانت النتيجة، من الوجهة الأيدلوجية بدورها، واحدة فى كل هذه البلاد: فهى المثالية فى ألمانيا و"الفن لأجل الفن" فى فرنسا، وصبغ الكون كله بالصبغة الجمالية فى إنجلترا. وفى كل من هذه البلاد انتهى الصراع إلى الابتعاد عن الواقع والكف عن بذل أى مجهود فى سبيل تغيير بناء المجتمع. وقد اقترنت هذه النزعة الجمالية عند كيتس بحزن عميق، وتحسر على الجمال الذى لم يكن حياة، بل كان سلبًا للحياة، أى سلبًا لحياة وواقع كانا منفصلين انفصالاً أبديًا عن الشاعر، محب الجمال، وظلا بمنأى عنه، ككل ما هو أصيل طبيعى غريزى خالص. وقد كان فى هذا استباق لعزوف فلوبير، أى لاستسلام آخر رومانتيكى عظيم، أدرك بوضوح تام أن ثمن الشعر هو الحياة.

---

(1) H. N. Brailsford : Shelley, Godwin and Their Circle, 1913, P. 226 .

(2) Francis Thompson : Shelley, 1909, P. 41 .

ولقد كان لبايرون، من بين جميع الرومانتيكيين المشهورين ، أعمق وأوسع تأثير فى معاصريه. ولكن لم يكن أكثرهم أصالة على الإطلاق، وإنما كان أعظمهم نجاحًا فى صياغة المثل الأعلى الجديد للشخصية فحسب. ذلك لأن العنصرين الأساسيين فى شعره، وهما "مرض العصر"، والبطل الفخور المنعزل الذى يتعقبه القدر، لم يكونا من ابتداعه وحده. فالألم الكونى Weltschmerz عند بايرون يرجع أصله إلى شاتوبريان وأدب المهجر الفرنسى، كما أن البطل عند بايرون يرجع أصله إلى سان برو Saint - Preux وفيرتر. كذلك كان التنافر بين المطالب الأخلاقية للفرد وتقاليد المجتمع جزءا من المفهوم الجديد للإنسان كما حدده روسو وجوته، فضلاً عن أن تصوير البطل بأنه هائم يظل شريدًا إلى الأبد، توورده طبيعته غير الاجتماعية موارد التهلكة، يتمثل من قبل عند سينانكور وكونستان. ولكن اغتراب الأنا عند هؤلاء الكتاب كان يقترن بشعور معين بالإثم، ويتبدى فى علاقة معقدة غير متسقة مع المجتمع، أما عند بايرون وحده فإن هذا الاغتراب يتحول إلى عصيان صريح لا يخالطه أى شعور بالإثم، وإلى إدانة للإنسان ترتكز على الإيمان باستقامة الذات والرثاء لها والحزن عليها. فبايرون يعرض المشكلة الروحية للرومانتيكية بصورة خارجية فيها شيء من التفاهة، وهو يجعل من الانحلال الاجتماعى لعصره بدعة اجتماعية جديدة. وعن طريقه أصبح عدم الاستقرار والتخبط الرومانتيكى وباء، هو "مرض العصر"، وتحول الشعور بالعزلة إلى عبادة للوحدة مبنية على الكراهية، كما تحول فقدان الإيمان بالمثل العليا القديمة إلى نزعة فردية فوضوية، والعناء والسأم الحضارى إلى مغازلة للحياة والموت. وهكذا أضفى بايرون سحرًا مغويًا على اللعنة التى حلت على جيله، وجعل من أبطاله أشخاصًا استعراضيين يكشفون صراحة عن جراحهم، ومازوكيين[1] يحملون أنفسهم الإثم والعار صراحة، وجلادين يعذبون أنفسهم باتهامات ذاتية ونوبات للضمير، ويعترفون بأفعالهم الشريرة والخيرة معًا بنفس الزهو الروحى الذى يبعثه امتلاكهم لهذه الأفعال.

---

(1) أى مصابين بمرض الميل إلى تعذيب الذات. (المترجم)

ولقد ظل بطل بايرون، هذا الخليفة المتأخر للفارس الجوال، ندا لبطل روايات الفروسية في شعبيته، وقريبًا منه في جرأته – ظل هذا البطل مسيطرًا على أدب القرن التاسع عشر كله، وما زال شبحه مخيمًا على أفلام الجريمة والعصابات في أيامنا هذه. ولقد كانت بعض سمات هذا النمط قديمة جدًا، أى أنها كانت قديمة قدم رواية المشردين المغامرين (Picaresque novel) على الأقل، ذلك لأن الخارج على القانون، الذى يعلن الحرب على المجتمع، والذى هو عدو غير هياب للعظماء والأقوياء، ولكنه صديق للضعفاء والفقراء عطوف عليهم، كان بالفعل شخصية مألوفة فى هذا النوع الأدبى القديم. أنه يبدو فى مظهره الخارجى إنسانًا خشنًا إلى حد يدعو إلى النفور، ولكن يتضح فى النهاية أنه كريم مخلص، وكل ما فى الأمر أن المجتمع هو الذى جعله على ما هو عليه. ولم يكن بطل بايرون هذا، فى الرحلة الطويلة التى امتدت من لازاريلو دى تورميز Lazarillo di Tormes حتى همفرى بوجارت. إلا محطة متوسطة. فقبل بايرون بوقت طويل، كان الشرير قد أصبح الشريد الطريد الذى يتخذ من الجبال القصية مأوى له، وصار هو الغريب أبدًا بين الناس، الذى يبحث عن هنائه الضائع فى الأرض فلا يجده، وكاره الناس بمرارة، الذى يحمل مصيره بكبرياء الملاك الذى سقط من عل. كل هذه السمات كانت تتمثل من قبل عند روسو وشاتوبريان – والسمات الوحيدة الجديدة بحق فى الصورة التى رسمها بايرون هى السمة الشيطانية والنرجسية. فالبطل الرومانتيكى الذى يدخله بايرون فى الأدب هو شخص غامض، يكتنف ماضيه سر، وإثم فظيع، وخطيئة فادحة أو ذنب لا يغتفر. أنه منفى – وهذا ما يشعر به الجميع، ولكن لا أحد يعلم ماذا يخبئه قناع الزمان، وهو لا يرفع هذا القناع. وهو يسير حاملاً سر ماضيه، وكأنه يحمل سترة ملكية: وحيدًا، صامتًا، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، وفى ركابه يسير الضياع والفناء. إنه لا يشفق على نفسه، ولا يرحم الآخرين. وهو لا يعرف الصفح ولا يطالب بالمغفرة لا من الله ولا من الناس. وهو لا يأسف على شىء، وبرغم حياته المنكوبة فإنه لا يود أن تكون له أية حياة مختلفة. أو أن يفعل أى شىء مخالف لما كان عليه ولما حدث له. وهو خشن، متوحش، ولكنه رفيع الأصل، وقسماته جامدة لا تنم عن شىء، ولكنه نبيل جميل، فهو يشع سحرًا غريبًا لا

تستطيع أية امرأة أن تقاومه، ويستجيب له كل الرجال بالصداقة أو بالعداوة. أنه الرجل الذى يتعقبه القدر، والذى يصبح قدر الآخرين، وهو النموذج الأسبق لكل أبطال الحب الذين لا يقاومون، والذين كتب عليهم الدمار، فى الأدب الحديث، بل إنه — إلى حد ما — أنموذج ممهد للنساء الشيطانيات، ابتداء من كارمن عند مريمييه Mérimée حتى الممثلات الساحرات في هوليود.

ولكن، إذا لم يكن بايرون قد اكتشف "البطل الشيطانى"، الذى يتقمصه ويغويه مس من الجان، والذى يلقى بنفسه وبكل من يتصلون به إلى التهلكة، فإنه قد جعل منه الإنسان "الطريف" بالمعنى الصحيح. ذلك لأنه أضفى عليه كل السمات المثيرة المغرية التى لصقت به منذ ذلك الحين، وجعل منه ذلك الشخص اللاأخلاقى غير المكترث الذى يكون له على الجميع تأثير لا يقاوم، لا برغم عدم اكتراثه بل بسببه. ولقد كانت لفكرة "الملاك الساقط" جاذبية لا نظير لها بالنسبة إلى عالم الرومانتيكية الذى خابت فيه الآمال، وكان الناس يناضلون فيه من أجل عقيدة جديدة. وكان هناك شعور عام بالإثم، وبالسقوط بعيدًا عن الله، ولكن كانت هناك فى الوقت ذاته رغبة فى التشبه بإبليس، ما دامت اللعنة قد حلت على المرء من قبل على أية حال. وهكذا نجد أن الشعراء الملائكيين ذاتهم، مثل لامارتين ودى فينيى، قد انضموا فى النهاية إلى الشيطانيين، وأصبحوا من أتباع شيلى وبايرون، وجوتييه وموسيه، وليوباردى وهينه[1]. وقد كان أصل هذه النزعة الشيطانية يرجع إلى الاتجاه المزدوج الذى اتخذه موقف الرومانتيكيين من الحياة، وكان دون شك نابعًا من الشعور بعدم الرضا فى المجال الدينى، ولكنه تحول، عند بايرون بوجه خاص، إلى احتقار لجميع المقدسات التى تبجلها الطبقة الوسطى. والفارق الوحيد بين نفور "البوهيمى" الفرنسى من البورجوازية وموقف بايرون هو أن العداء الشعبى للتقاليد عند جوتييه وأصدقائه كان هجومًا من أسفل، على حين أن اللاأخلاقية عند بايرون كانت موجهة من أعلى. فكل كلمة هامة قالها بايرون تنم عن التحذلق والترفع الذى كان مقترنًا بأفكاره التقدمية، وكل ما سجله يكشف عن الأرستقراطى

---

(1) Cf. F. Strich : Die Romantik als europ. Bewgung, p. 54 .

الـذى لم تعـد لـه جـذور متأصـلة فى مركزه الاجتماعى، ولكنه ظل محتفظًا بكبرياء طبقـته. والأهـم مـن ذلـك كلـه أن الانفعال الهستيرى الذى صب به جام غضبه، فى أعمالـه المـتأخرة، عـلى الطـبقة الأرسـتقراطية الـتى طردته من صفوفها، يكشف عن مـدى عمـق شـعوره بالارتـباط بهـذه الطـبقة، ومقدار ما ظل متأصلاً فيه — برغم كل شـىء — مـن سـلطتها وجاذبيـتها"[1]. لقـد قـال هيـبل Hebbel فى موضع ما : "إن المـوت لا يثبـت شـيئًا". وبايـرون، عـلى أيـة حال، لم يثبت شيئًا بميتته البطولية. فعلى الرغم من أفكار الشاعر الثورية الراسخة، لم تكن تلم بالميتة المناسبة. لقد انتحر بايـرون "فـى وقـت كـان مـيزان عقلـه فـيه مختلاً"، ومات "وقد ازدان شعره بأوراق الكرم" كما أرادت هيدا جابلر Hedda Gabler[2] أن تموت.

ولقـد كـان تمسك بايرون الدائم بالنظرة الكلاسيكية إلى الفن، وتفضيله بوب عـلى كـل الشـعراء، متمشـيًا مـع ميولـه الأرستقراطية. وهو لم يكن يهتم بووردزورث بسـبب لهجـته الجادة الرزينة، المائعة إلى حد الإملال، وكان يحتقر كيتس من جراء "سـوقيته". ولم تكن الروح المترفعة الساخرة لأعماله، والشكل العابث الذى اتخذته، والأهـم مـن ذلك، لهجة المحادثة غير المكترثة فى "دون جوان" — لم يكن ذلك كله إلا مظهـرًا لمـثله الكلاسـيكى الأعـلى فى الفن. ومع ذلك فإن هناك ارتباطًا لا تخطئه العين بين انسياب أسلوبه وبين كلام ووردزورث الشاعرى "الطبيعى". فكلاهما مظهر لـرد الفعـل على الشعرالبلاغى المتأنق فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. والهدف المشـترك بينـهما كان مزيدًا من مرونة اللغة، وبالفعل كان أقوى تأثير تركه بايرون فى نفوس معاصريه راجعًا إلى تمكنه من ذلك الأسلوب المتدفق، البارع المتألق، الذى يبدو كمـا لـو كـان مـرتجلاً. وبـدون هذه النغمة الجديدة يستحيل تصور الانسياب الرشيق لبوشـكين أو أناقـة أسـلوب موسـيه. وهكـذا أصـبحت "دون جـوان" أنموذجًا للتهكم السـاخر الجرىء المنصب على موضوعات محددة، بل أصبحت فى الوقت ذاته أصل الكـتابة الساخرة الحديثة بأسرها"[3]. ومن الجائز أن قراء بايرون الأوائل كانوا ينتمون

---

[1] H.Y.C. Grierson : The Background of Engl. Lit., 1925, pp. 167 – 8.

[2] إحدى شخصيات الكاتب ابسن. (المترجم)

[3] Julius Bab : Fortibras oder der Kampf des 19. Jahrhunders mit dem Geist der Romantik, 1914, p. 38.

إلى الطبقة الأرستقراطية والطبقة المتوسطة العالية، ولكنه وجد جمهوره الحقيقى فى صفوف تلك الطبقة الوسطى الساخطة، الحاقدة. ذات الميول الرومانتيكية. التى كان أفرادها غير الناجحين ينظرون إلى أنفسهم كما لو كان كل منهم نابوليون غير معترف بـه. فبايرون قـد صـاغ بطله على نحو يستطيع معه كل شاب خاب أمله، وكل فتاة متعطشـة إلى الحـب، أن يـرى صورته — أو تـرى صـورتها — منعكسـة عليه. وكان تشـجيع بايـرون لقارئـه على الاندماج فى مثل هذه العلاقة الوثيقة مع البطل — وهو أمـر لم يكـن بايـرون فـيه بالطـبع إلا مكمـلاً لاتجـاه ظهر من قبل بوضوح عند روسو ورتشاردسـن — هـو أعمـق أسـباب نجاحـه . فازديـاد توثـق العلاقـة الشخصية بين القـارىء والـبطل يزيد من اهتمام القارىء بالكاتب نفسه. ولقد كان هذا الاتجاه بدوره يوجـد من قبل فى عصر روسو ورتشاردسن، ولكن حياة الشاعر الخاصة ظلت، حتى الحـركة الرومانتيكـية، مجهولـة لـلجمهور عـلى وجـه العموم. ولم يصبح الشاعر هو الشخصـية "المفضـلة"لـلجمهور إلا بعـد عملـية الإعـلان عـن الـذات، الـتى قـام بها بايـرون، ومـنذ ذلك الحين فقط أصبح قراؤه، ولاسيما الإناث منهم، داخلين معه فى تلـك العلاقـة الخاصـة الـتى تشبه علاقة المحلل النفسى بمرضاه، من جهة، وعلاقة النجم السينمائى بمعجبيه من جهة أخرى.

وإذا كان بايرون أول شاعر إنجليزى يقوم بدور رئيسى فى الأدب الأوروبى، فـإن وولـتر سـكوت كـان الـثانى. فعـن طـريقهما اكـتمل تحقـق مـا كان يعنيه جوته "بـالأدب العـالمى". ذلـك لأن مدرسـتهما كانت تضم عالم الأدب كله، وتتمتع بأعلى سلطة، وقد أدخلت قوالب جديدة وقيمًا جديدة، ونشطت حركة التبادل العقلى فيما بـين الـبلدان الأوروبـية، حاملـة معهـا مواهـب جديـدة كانـت تـرفعها فـى كثير من الأحـيان فـوق مرتبة أساتذتها. وحسب المرء أن يعود بذهنه إلى بلزاك وبوشكين لكى يـدرك مـدى اتسـاع نطاق هذه المدرسة وأهميتها. ومن الجائز أن التعلق ببايرون كان أشـد حـرارة واندفاعًـا، ولكن تأثير وولترسكوت، الذى وصف بأنه "أنجح كاتب فى العـالم"[1]، كـان أعمـق وأشـد صـلابة. فأعمالـه هـى القوة الملهمة وراء حركة إحياء

(1) W.P. Ker : Collected Essays, 1925, I, p. 164.

الـرواية ذات الـنزعة الطبيعـية، وهـى النوع الأدبى الحديث بالمعنى الصحيح، وهى الـتى أدت بالتالى إلى تحول جمهور القراء الحديث بأسره. ولقد كان عدد القراء يزداد بإطـراد فـى إنجلترا منذ بداية القرن الثامن عشر. ومن الممكن تمييز ثلاث مراحـل فى هـذه العمليـة: الأولى تبدأ حوالى عام ١٧٧٠ إلى حوالى ١٨٠٠، والثالثة مرحلة الرواية الرومانتيكـية الحديـثة ذات الـنزعة الطبيعية، وهى المرحلة التى بدأها ولتر سكوت. وقـد أسـفرت كـل هذه المراحل عن زيادة كبيرة فى جمهور القراء. ففى الأولى لم يكن يهـتم بالأدب الدنيوى إلا قطاع صغير من الطبقة الوسطى، هم أولئك الذين لم يكونوا حـتى ذلـك الحـين قـد قرأوا أية كتب، أو كانوا على أحسن الفروض يقرأون الكتب الدينـية. وفـى المـرحلة الثانـية انضـمت إلى هـذا الجمهـور قطاعات كبيرة من الطبقة الـبورجوازية المـتزايدة الثروة، معظمها من النساء. وفى المرحلة الثالثة أضيفت عناصر ينـتمى بعضـها إلى المسـتويات العلـيا للطـبقة الوسطى، وبعضها الآخر إلى مستوياتها الدنيا، وهى عناصر تبحث فى الرواية عن الترفيه وعن التعليم أيضًا. وقد نجح وولتر سـكوت فـى تحقـيق شـعبية الـرواية المثيرة باتباع الأساليب الأشد تدقيقًا، التى كان يتـبعها كـبار الروائيين فى القرن الثامن عشر. وصور الماضى الإقطاعى، الذى لم تكن تقـرأ عـنه مـن قـبل إلا الطبقات العليا، بطريقة أكسبت هذا التصوير شعبية[1]، وفى الوقت ذاته ارتفع برواية الرعب شبه التاريخية إلى المستوى الأدبى الحقيقى.

لقـد كـان سموليـت Smollett آخـر روائـى كـبير فـى القـرن الـثامن عشر. وحـوالى عـام ١٧٧٠ توقـف تطـور الـرواية الإنجلـيزية الـرائع، الذى كان متمشيًا مع الإنجـازات السياسـية والاجتماعية للطبقة الوسطى. وأدى النمو المفاجىء فى جمهور القراء إلى هـبوط حـاد فى المستوى العام، إذ كان الطلب يزيد بكثير عن عدد الكتاب المجـيدين الكـافين لتلبيـته. ونظـرًا إلى أن إنتاج الروايات كان عملاً مربحًا إلى أقصى حـد. فـإن الـروايات كانـت تظهـر بوفرة هائلة كيفما اتفق. وكانت حاجات المكتبات هـى الـتى تـتحكم فـى سـرعة الإنـتاج وتحدد مستواه. وهكذا كانت الموضوعات التى يشـتد علـيها الطلـب، إلى جانـب الـروايات المـثيرة، هى فضائح العصر. و"القضايا"

---

(1) H.A. Beers, op. cit., p. 2 .

المشهورة، والسير الخيالية أو شبه الخيالية، وكتب الرحلات والمذكرات السرية. أى بالاختصار، الأنواع المألوفة من أدب الإثارة. وكانت النتيجة أن بدأت الأوساط المثقفة تتحدث عن الرواية باحتقار لم يكن معروفًا من قبل[1]. وكان أول من أعاد للرواية مكانتها هو سكوت، وذلك قبل كل شيء بالطريقة التى عالج بها هذا النوع الأدبى، بحيث يتمشى مع النزعة التاريخية والنظرة العلمية للصفوة المثقفة. فلم يحاول فقط أن يقدم صورة صحيحة فى أساسها للموقف التاريخى المعين، بل إنه زود رواياته أيضًا بمقدمات وتعليقات وتذييلات، لكى يثبت أن أوصافه جديرة بالثقة علميًا. وإذن، فعلى الرغم من أن وولتر سكوت لا يمكن أن يعد الخالق الحقيقى للرواية التاريخية، فهو دون أى منازع منشىء الرواية التى تبحث فى التاريخ الاجتماعى، وهو نوع لم يكن لدى أحد قبله فكرة عنه. صحيح أن الرواية النفسانية كانت قد أحرزت تقدمًا كبيرًا على أيدى الروائيين الفرنسيين فى القرن الثامن عشر، مثل ماريفو وبريفو ولاكلو وشاتوبريان، ولكن هؤلاء ظلوا يضعون شخصياتهم فى فراغ اجتماعى، أو فى بيئة اجتماعية ليس لها دور أساسى فى تطور هذه الشخصيات. بل أن الرواية الإنجليزية فى القرن الثامن عشر ذاتها لا يمكن أن توصف بأنها "رواية اجتماعية" إلا بقدر ما كانت تبدى مزيدًا من الاهتمام بالعلاقات الإنسانية، ولكنها لم تكن تهتم كثيرًا بالفوارق الطبقية أو بالسببية الاجتماعية من حيث تأثيرها فى تكوين الشخصية. أما شخصيات وولتر سكوت فهى تحمل على الدوام طابع أصلها الاجتماعى[2]. ولما كان سكوت يصف عادة الخلفية الاجتماعية لرواياته بدقة، فقد أصبح رائدًا للتحرر والتقدم، على الرغم من موقفه المحافظ فى ميدان السياسة[3]. فمهما كانت قوة انتقاداته للثورة الفرنسية من وجهة النظر السياسية، فإن منهجه الاجتماعى لم يكن ليصبح ممكنًا لولا التغير الذى أحدثته هذه الثورة. ذلك لأن الثورة الفرنسية هى التى خلقت لدى الناس، لأول مرة،

---

[1] J.M.S. Tompkins : The Popular Novel in England (1770 – 1800), 1932, pp. 3 – 4 .

[2] Louis Maigron : Le Roman historique à l'époque du romantisme, 1898, p. 90.

[3] Georg Lukacs : "Walter Scott and the Historical Novel". "International Literature", 1938, No. 12, p. 80 .

إحساسًا بالفوارق الطبقية، وجعلت من المحتم على الفنان المخلص أن يصف الواقع على نحو مطابق لهذه الفوارق. وعلى أية حال فقد كان سكوت، المحافظ، أعمق ارتباطًا بالثورة من حيث هو كاتب، من بايرون، التقدمى. ومن جهة أخرى ينبغى إلا يبالغ المرء فى تقدير أهمية "انتصار الواقعية" هذا، وهو التعبير الذى أطلقه إنجلز على تلك الحيلة الفنية التى تجعل الأذهان المحافظة فى كثير من الأحيان أدوات مفيدة للتقدم. ذلك لأن تقدير "الشعب" والتحمس له لم يكن عادة، عند سكوت، أكثر من لفتة لا تعبر عن التزام، وكان وصفه للطبقات الدنيا، فى عمومه، تقليديًا نمطيًا. ولكن نزعة سكوت المحافظة كانت على الأقل أخف فى عدوانيتها من عداء ووردزورث وكولريدج للثورة، وهو العداء الذى كان تعبيرًا عن خيبة الأمل، وعن تغير مباغت فى الرأى. صحيح أن سكوت لم يكن يقل عن الرومانتيكيين الرجعيين فى عمومهم تحمسًا لفروسية العصور الوسطى، وأنه أعرب عن أسفه لانقضاء عهدها، ولكنه فى الوقت ذاته انتقد كل ما كان يبديه الرومانتيكيون من تدفق انفعالى، كما فعل بوشكين وهينه مثلاً. فبنفس البصيرة النفاذة التى أكد بها بوشكين زيف شخصية أونييجن Onegin، نراه يعترف "بالشخصية الرائعة، التى هى فى الوقت ذاته شخصية لا جدوى منها، للفارس الرومانسى" فى شخص رتشارد قلب الأسد[1]، ولم يحاول أن يخفى تحفظاته فى هذا الصدد.

*****

كان ديلاكروا، وهو أول ممثل عظيم للتصوير الرومانتيكى، وفى الوقت ذاته أعظم ممثلى هذا التصوير — كان بدوره واحدًا من أعداء الرومانتيكية وقاهريها. وهو بدوره يمثل القرن التاسع عشر، على حين أن الرومانتيكية ظلت فى أساسها حركة تنتمى إلى القرن الثامن عشر، ليس فقط لأنها كانت استمرارًا للرومانتيكية المسبقة، بل أيضًا لأنها لم تكن مفككة بقدر ما كان القرن التاسع عشر، على الرغم من كل ما حفلت به من متناقضات. ذلك لأن القرن الثامن عشر كان توكيديًا قطعيًا — فحتى فى رومانتيكيته نجد نغمة قطعية — أما القرن التاسع عشر فكان شكاكًا لا أدريًا.

---

(1) Ivanhoe, Chap. XLI.

وكان رجال القرن الثامن عشر يسعون إلى أن يستخلصوا نظرية محددة المعالم، ونظرة واضحة إلى العالم، من كل شيء، حتى من نزعتهم الانفعالية اللاعقلية: فهم أصحاب مذاهب، وفلاسفة، ومصلحون، وهم يستقرون على رأى قاطع إما مع موقف معين وإما ضده، وكانوا فى كثير من الأحيان يتخذون تارة موقف التأييد وتارة موقف المعارضة، ولكنهم كانوا يعرفون أين يقفون، ويتبعون مبادىء، ويسترشدون بخطة لإصلاح الحياة والعالم. أما المثلون العقليون للقرن التاسع عشر، فقد فقدوا إيمانهم بالمذاهب والبرامج، ورأوا أن معنى الفن وغايته إنما هو الاستسلام السلبى للحياة، ورأوا أن معنى الفن وغايته إنما هو الاستسلام السلبى للحياة، والتوصل إلى إيقاع الحياة ذاتها، والاحتفاظ بجوها وطابعها، وكانت عقيدتهم تنحصر فى تأكيد غريزى لا عقلى للحياة، وأخلاقيتهم فى قبول مستسلم للواقع. ولم تكن رغبتهم تتجه إلى تنظيم الواقع أو قهره، وإنما أرادوا معاناته والتعبير عن هذه المعاناة بأقرب الطرق إلى الصدق والدقة والطابع المباشر. وكان لديهم إحساس طاغ بأن حياة الحاضر المباشر، والعالم المعاصر لهم والمحيط بهم، والزمان والمكان الحاضرين، والتجربة والانطباعات — كل هذا ينزلق بعيدًا عنهم فى كل يوم وكل ساعة، ويضيع إلى غير رجعة. وهكذا أصبح الفن عندهم بحثًا وراء زمن الحياة الضائع، الذى يتبخر دوامًا، ولا يمكن الإمساك به. والواقع أن فترات النزعة الطبيعية المطلقة ليست القرون التى يتخيل فيها الناس إنهم يملكون الواقع امتلاكًا مؤكدًا، بل تلك التى يخشون فيها أن يفقدوه. ومن هنا كان القرن التاسع عشر هو قرن النزعة الطبيعية بالمعنى الصحيح.

ولقد كان ديلاكروا وكونستابل Constable يقفان على عتبة العهد الجديد. فقد ظلا من جهة فنانين تعبيرين رومانتيكيين، يناضلان فى سبيل التعبير عن أفكار، ولكنهما من جهة أخرى كان بالفعل انطباعيين يسعيان إلى الإمساك بالموضوع العابر، ولا يؤمنان بأى ترديد كامل للطبيعة. وكان ديلاكروا هو أكثر الاثنين رومانتيكية، ولو قارنه المرء بكونستابل، لظهر له بوضوح ما يربط بين الكلاسيكية والرومانتيكية فى وحدة تاريخية، وما يميزهما معًا عن النزعة الطبيعية. فالاتجاهان الأسلوبيان الأولان، على خلاف النزعة الطبيعية، يشتركان قبل كل شيء فى أنهما يضفيان على الحياة والإنسان أبعادًا أكبر من أبعادهما الحقيقية.

ويكسبانهما هيئة تراجيدية بطولية، وتعبيرًا انفعاليًا متدفقًا، ظل قائمًا عند ديلاكروا، ولكن لم يكن له أى وجود عند كونستابل والنزعة الطبيعية للقرن التاسع عشر. ومما يعبر أيضًا عن هذه النظرة إلى الفن، عند ديلاكروا، إن الإنسان يظل عنده يحتل مركز العالم، على حين أنه عند كونستابل يصبح شيئًا ضمن الأشياء الأحرى، وتطغى عليه بيئته المادية. ومن هنا فإن كونستابل، إن لم يكن أعظم الفنانين فى عصره، فهو على أية حال أكثرهم تقدمية، ذلك لأن إبعاد الإنسان عن مركز الفن وحلول العالم المادى محله، قد أكسب التصوير مضمونًا جديدًا، بل جعله يقتصر — بصورة متزايدة — على حل مشكلات تكنيكية وشكلية خالصة. وأخذ مضمون اللوحات يفقد بالتدريج كل قيمة جمالية، وكل أهمية فنية، وأصبح الفن شكليًا إلى حد لم يعرف من قبل. ولم تعد هناك أية أهمية لما يصور، بل إن المهم هو كيفية تصويره. والواقع أن أشد ضروب مذهب المانرزم سطحية لم يبد هذا القدر من عدم الاكتراث بالموضوع. فلم يحدث من قبل أبدًا أن نظر إلى رأس "كرنبة" ورأس عذراء على أن لهما قيمة متساوية من حيث هما موضوعان فنيان. وحين أصبح الطابع الصورى يكون المضمون الحقيقى للتصوير، فعندئذ فقط وضع حد للتمييزات الأكاديمية القديمة بين الموضوعات والأنواع المختلفة. بل إنه، على الرغم من شغف ديلاكروا الرومانتيكى العميق بالشعر، فإن الموضوعات الأدبية ليست عنده إلا مناسبة للتصوير، لا مضمونًا له. فهو يرفض أن يتخذ من الموضوعات الأدبية هدفًا للتصوير، ويسعى إلى أن يعبر، لا عن أفكار أدبية، بل عن شىء خاص به، شىء لا معقول، أشبه بالموسيقى[1].

ولو بحثنا عن سبب لانتقال الاهتمام فى التصوير من الإنسان إلى الطبيعة، لوجدناه يرجع إلى تزعزع ثقة الجيل بنفسه، وجزعه واغترابه، ولكن السبب الأهم هو انتصار فلسفة العلم الطبيعى التى انتزع عنها الطابع الإنسانى. ولقد كان تغلب كونستابل على الاتجاه إلى الاهتمام بالإنسان فى الكلاسيكية والرومانتيكية أيسر من تغلب ديلاكروا عليه، وبذلك أصبح أول مصور حديث للمناظر الطبيعية، على حين

---

[1] Léon Rosenthal, op. cit., pp. 205 – 6.

أن ديلاكـروا ظـل أساسًـا "مصـورًا حاكـيًا narrative Painter"، ولكنهما معًا كانا متسـاويين فـى التعـبير عـن روح القرن الجديد. بفضل نظرتهما العلمية إلى مشكلات التصـوير، وتغليـبهما لعـلم البصـريات عـلى الرؤية ذاتها. وقد واصل ديلاكروا تطوير الأسـلوب "التصـويرى Painterly"، الذى بدأ فى فرنسا على يد "فاتو"، واعترضت طـريقه الكلاسـيكية فـى القـرن الـثامن عشـر. كمـا أحـدث روبـنز ثـورة فى التصوير الفرنسـى لـلمرة الثانـية، فقـد صـدرت عـنه، لـلمرة الثانـية، نزعة حسية لا عقلية، مضـادة للكلاسـيكية. كذلـك كانـت كلمة ديلاكروا القائلة أن الصورة ينبغى أن تكون قـبل كـل شـىء مـتعة للعين[1]، هى بدورها رسالة فاتو، وظلت شعارًا للتصوير حتى نهايـة الفـترة الانطباعـية. فـلم تكـن الديناميكـيات الـرنانة لـلتكوين، وحركة الخط والشـكل، وتشنج الأجسام على طريقة الباروك، وتفكك الألوان الموضعية إلى مكوناتها – لم يكـن هـذا كلـه إلا أداة لـنزعة حسـية أتاحـت الآن الجمـع بـين الرومانتيكـية والنزعة الطبيعية، ووضعت النزعتين معًا فى مقابل الكلاسيكية.

ولقـد ظـل ديلاكـروا معرضًا، إلى حد ما، "لمرض العصر" الرومانتيكى. فكان يعـانى مـن نوبات انقباض خطيرة، وعرف الإحساس بانعدام الهدف والفراغ، وكافح ضـد سـأم لا يمكـن معرفة كنهه، أو الشفاء منه. ولقد كان ضحية السوداوية والسـخط والشـعور بـأن الأمـور سـتظل إلى الأبد مفتقرة إلى الكمال. وظل ديلاكروا يتعذب طوال حـياته مـن نفس تلك الحالة النفسية التى وجد فيها جريكو Géricault نفسه حين كـان فـى لـندن، وكتـب يقول بشأنها: "إن كل ما أفعله، أود أن أفعل شيئًا مختلفًا عـنه"[2]. وكانـت جـذور الـنظرة الرومانتيكـية إلى الحياة متأصلة فيه إلى حد أن أشد إغـراءاتها قسـوة لم تكـن غريـبة عـنه. وحسـبنا أن نـتأمل عمـلاً مـثل "سـاردانابال Sardanapal" (١٨٢٩) لـندرك المكانـة الـتى كانـت تحتـلها فـى فكـرة الـنزعة الشـيطانية المسـرحية وعـبادة الجـن عـند الرومانتيكيين. ولكنه كان دائمًا يكافح ضد الرومانتيكـية مـن حيـث هـى موقـف من الحياة، ولا يعترف بممثليها إلا بتحفظات شـديدة. ولا يقبـلها بوصـفها اتجاهًـا فنيًا إلا بسبب الاتساع الهائل لنطاق موضوعها

---

(1) "Le Premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil".

(2) انظر يوميات ديلاكروا، بتاريخ ٢٦ أبريل ١٨٢٤.

قبل كل شيء. وكما أن ديلاكروا قام برحلة إلى الشرق، بدلاً من الرحلة التقليدية إلى روما، فإنه قد استمد مصادره من شعراء الرومانتيكية المتقدمة والمتأخرة، ومن دانتى وشيكسبير وبايرون وجوته، بدلاً من الرجوع إلى الأعمال الكلاسيكية القديمة. ولقد كان الاهتمام بأمثال هذه الموضوعات هو العنصر المشترك الوحيد بينه وبين فنانين مثل آرى شيفر Ary Scheffer ولوى بولانجيه، وديكان Decamps ودولاروش Delaroche . وكان يمقت الرومانتيكية المخرفة والحالمين العاجزين عن الإفاقة، مثل شاتوبريان ولامارتين شوبرت، وهى نفس مجموعة الأسماء التى اختارها بشىء من سوء النية للتعبير عن هذا الرأى. ولم تكن لديه هو ذاته أدنى رغبة فى أن يسمى رومانتيكيًا، وكان يحتج على من يعدونه واحدًا من أقطاب المدرسة الرومانتيكية. وبهذه المناسبة فإنه لم يكن لديه أى ميل إلى تعليم الفنانين، ولم يفتح أى مرسم يباح دخوله للجميع، وأقصى ما كان يفعله هو أن يقبل بعض المساعدين، لا التلاميذ[1]. وهكذا لم يعد هناك فى التصوير الفرنسى أى شىء بناظر مدرسة دافيد، وظل مكان هذا الفنان الكبير شاغرًا. وما كان من الممكن أن تنشأ مدارس بالمعنى القديم بعد أن أصبحت الأهداف الفنية شخصية إلى هذا الحد، ومعايير القيمة الفنية متنوعة بهذا المقدار[2].

ولقد كانت كراهية ديلاكروا للبوهيمية متمشية مع نفوره من الرومانتيكية. ولم يكن روبنز مثله الأعلى الفنى فحسب، بل كان أيضًا مثله الأعلى الإنسانى، وبالفعل كان ديلاكروا، كما قال البعض، الفنان الأول، وربما الوحيد منذ روبنز والشخصيات الفنية الكبيرة فى عصر النهضة، الذى جمع بين أرفع ثقافة عقلية وطريقة حياة سيد عظيم[3]. وكان من الطبيعى، وهو الشخص المتمسك بميول البورجوازية الكبيرة ومسلك السادة المهذبين، أن تكون كل نزعة إلى الاستعراض والتظاهر بغيضة إلى نفسه. ولكنه احتفظ بسمة واحدة من الميراث العقلى للنزعة البوهيمية : هى ازدراء الجمهور. لقد كان مصورًا مشهورًا منذ كان فى السادسة

---

(1) المرجع نفسه، ١٤ فبراير ١٨٥٠ .

(2) L. Rosenthal, op. cit., pp. 202 – 3 .

(3) Paul Jamot : "Delacroix". In "Le Romantisme et l'art", 1928, p. 116.

والعشرين، ولكنه يكتب بعد جيل من هذه السن قائلاً: "منذ ثلاثين عامًا وأنا معروض أمام الوحوش". ولقد كان له أصدقاؤه، والمعجبون به، وأنصاره الذين يرعونه، ولجان الدولة التي يحضرها، ولكن الجمهور لم يفهمه ولم يحبه أبدًا. ولم يكن التكريم الذى أضفى عليه يتسم بأدنى قدر من الحرارة والترحيب. فديلاكروا شخصية منعزلة منفردة، وذلك بمعنى أضيق بكثير من الرومانتيكيين فى عمومهم. ولم يكن هناك إلا معاصر واحد له يحترمه ويحبه بلا تحفظ: هوشوبان. فلم يكن هيجو أو موسيه، ولاستندال أو مريميه مقربين إليه بوجه خاص. وهو لم يأخذ جورج ساند مأخذ الجد البالغ، كما أن جوتييه المهمل كان يشعره بالنفور، وبلزاك كان يثير أعصابه[١]. والواقع أن الأهمية غير العادية التى كانت للموسيقى فى نظر ديلاكروا، والتى كانت أهم عوامل إعجابه بشوبان، إنما هى مظهر من مظاهر التسلسل الجديد فى مراتب الفنون، والمركز البارز الذى أصبحت الموسيقى تحتله بينها. فالموسيقى هى الفن الرومانتيكى بالمعنى الصحيح. وشوبان كان أكثر الرومانتيكيين رومانتيكية. وفى علاقة ديلاكروا بشوبان يظهر ارتباط ديلاكروا الوثيق بالرومانتيكية على أوضح صورة ممكنة. غير أن حكمه على أقطاب الموسيقى الآخرين ينم عن الافتقار إلى الاتساق فى علاقته بالرومانتيكية. فقد كان يتحدث عن موتسارت دائمًا بأشد الإعجاب، ولكن بيتهوفن كان يبدو فى نظره، فى كثير من الأحيان، مستبدًا ورومانتيكيًا أكثر مما ينبغى. ولقد كان ذوق ديلاكروا فى الموسيقى ميالا إلى الكلاسيكية[٢]، ولم تكن النزعة العاطفية النمطية عند شوبان تضايقه، ولكن "استبداد" بيتهوفن، الذى كان ينبغى أن يجد منه، بوصفه فنانًا، إعجابًا أشد بكثير، كان فى نظره أمرًا يدعو إلى الجزع.

إن الرومانتيكية فى الموسيقى لا تعنى نقيض الكلاسيكية وحدها، بل نقيض الرومانتيكية المسبقة أيضًا، بقدر ما يمثل هذان الاتجاهان الأخيران مبدأ الوحدة الشكلية والأفكار الموسيقية التى تطور بطريقة منسقة. ولقد أخذ البناء المركز للقالب الموسيقى، الذى يقوم على تصعيد الموسيقى فى ذروات درامية، يتفكك بالتدريج فى

---

(١) Ibid., p. 120.

(٢) Ibid., pp. 100 – 1.

الرومانتيكـية، وحـل محله مرة أخرى التكوين التراكمى المعروف فى الموسيقى الأقدم عهـدًا. وتفتت قالب السوناتا، وأخذت تحل محله، على نحو متزايد، قوالب أخرى أقـل صـرامة وأقـل تماسـكًا - أعـنى أنواعًـا غنائية وصفية أضيق نطاقًا، كالفانتازى والرابسـودى، والأرابيسـك والدراسة (étude) والفاصل (intermezzo) والارتجالية (impromptu) والتـنويعات variations والارتجـال الـتلقائى improvisation . وحـتى الأعمال الأوسع نطاقًا أصبحت فى كثير من الأحيان تتألف من قوالب مصغرة كهـذه، لم تعـد تكـون، مـن وجهـة النظر البنائية، فصولاً فى دراما، بل مشاهد فى عـرض سـريع. لقـد كانت السوناتا أو السيمفونية الكلاسيكية عالمًا مصغرًا. أما الصور الموسـيقية المتعاقـبة، مـثل قطعة "كارنفال" لشومان أو "سنوات الحج Années de Pélérinage مـن تأليف ليست، فهى أشبه بكراسة الرسوم التخطيطية عند المصور. أنهـا قـد تشتمل على تفاصيل انطباعية غنائية رائعة، ولكنها تتخلى منذ البداية عن محاولـة خلق انطباع كامل ووحدة عضوية. بل أن الشغف بالقصيد السيمفونى، الذى حـل محـل السـيمفونية عند برليوز وليست وريمسكى كورساكوف وسميتانا وغيرهم، يـدل قـبل كـل شىء على أن المؤلفين الموسيقيين عاجزون عن تصوير العالم من حيث هـو كل عضوى، أو مترددون فى ذلك. وقد اقترن هذا التغير فى القالب بظهور الميول الأدبـية لـدى المؤلفـين الموسـيقيين، وانحـيازهم إلى جانـب الموسـيقى ذات البرنامج. كذلـك تجـلى فى الموسيقى المزج بين القوالب، وكان أوضح مظاهره هو أن الموسيقيين الرومانتيكـيين كـانوا فـى كـثير مـن الأحـيان كـتابًا موهوبـين لهـم أهميتهم الكبيرة. والواقـع أن عملـية تفكـيك الشـكل أو القالـب فى هذه الفترة لم تكن تسير فى مجال التصـوير والشـعر بنفس السرعة، وبنفس المدى الواسع، الذى تسير به فى الموسيقى. ومـرد هذا الاختلاف إلى أن البناء الدائرى cyclical المنتمى إلى العصور الوسطى كان قـد تم تجـاوزه فـى الفـنون الأخـرى مـنذ زمـن بعـيد، عـلى حين أنه ظل سائدًا فى الموسـيقى حـتى أواسـط القرن الـثامن عشـر، ولم يبدأ فى التخلى عن مكانه للوحدة الشكلية إلا بعد وفاة باخ. وعلى ذلك فقد كان الرجوع إليه أسهل بكثير فى الموسيقى مـنه فـى التصـوير مثلا، حيـث كـان قـد أصـبح عتـيقًا تمامًـا. ومـع ذلـك فإن اهتمام الرومانتيكـيين الـتاريخى بالموسـيقى القديمـة وإحياءهم لنفوذ باخ لم يكن لـه إلا دور

ثانوى فى انحلال قالب السوناتا الصارم، أما السبب الحقيقى فيتمثل فى تغير الذوق الذى يرجع أساسًا إلى أسباب اجتماعية.

إن الرومانتيكية هى قمة التطور الذى بدأ فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، والذى أصبحت الموسيقى بفضله ملكًا للطبقة الوسطى وحدها. فقد انتقلت الفرق الموسيقية بفضله ملكًا للطبقة الوسطى وحدها. فقد انتقلت الفرق الموسيقية من قاعات الولائم والاحتفالات فى القلاع والقصور إلى القاعات الموسيقية العامة التى تملؤها الطبقة الوسطى، بل أن موسيقى الغرفة بدورها أصبحت تجد لها مكانًا فى حجرات الاستقبال البورجوازية، لا فى الصالونات الأرستقراطية. ولكن الجماهير العريضة، التى أخذ اهتمامها بحفلات الترفيه الموسيقية يتزايد، كانت تطلب موسيقى أخف وأكثر إمتاعًا وأقل تعقيدًا. وكان هذا الطلب فى ذاته مشجعًا على خلق قوالب أقصر، وأقدر على الترفيه، وأشد تنوعًا، ولكنه أدى فى الوقت ذاته إلى تقسيم الإنتاج الموسيقى إلى موسيقى جادة وموسيقى خفيفة. فقبل ذلك لم تكن المؤلفات الموسيقية التى تخدم أغراض الترفيه تختلف فى نوعها عن بقية المؤلفات. وبالطبع كان هناك اختلاف هائل فى النوع بين الأعمال بعضها وبعض، ولكن هذا الاختلاف لم يكن يتمشى مع الاختلاف فى أغراض كل من هذه الأعمال. ونحن نعلم أن الجيل التالى لباخ وهاندال مباشرة كان قد ميز بين التأليف لمجرد المتعة الشخصية والتأليف للجمهور، أما الآن فقد أصبح هناك تمييز بين مختلف فئات الجمهور ذاته. وفى وسعنا أن نتصور تقسيمًا مناظرًا لهذا فى أعمال شوبرت وشومان[1]. كذلك فإن الاهتمام بالقطاعات الأكثر تواضعًا من الجمهور كان له تأثيره فى كل عمل من أعمال شوبان وليست : أما عند برليوز وفاجنر فإن هذا الاهتمام أدى فى كثير من الأحيان إلى تملق واضح. وعندما أعلن شوبرت أنه لا يعرف موسيقى "مرحة"، كان يبدو أنه يحاول الدفاع عن نفسه ضد تهمة الطرب السطحى منذ البداية، ذلك لأن كل روح مرحة أصبحت، منذ ظهور الرومانتيكية، تبدو وكأنها تتسم بطابع سطحى متقلب. وهكذا انتهت مرحلة الجمع بين الطرب اللاهى

---

(1) Alfred Einstein : Music in the Romantic Era, 1947, p. 39 .

وأعمق مظاهر الجدية، وبين التدفق اللاهى وأنقى وأسمى المشاعر التى تشكل الحياة بأسرها، وهو الجمع الذى كان لا يزال يتمثل عند موتسارت. وأصبح كل شىء جاد وجليل يتخذ منذ ذلك الحين مظهرًا مكتئبًا مهمومًا. وحسبنا أن نقارن بين إنسانية موتسارت النقية الصافية الهادئة، وتحررها من كل نزعة صوفية وانفعالية مبهمة، وبين عنف الموسيقى الرومانتيكية، لكى ندرك مقدار فداحة الخسارة التى حلت بانقضاء القرن الثامن عشر.

وقد جمعت الموسيقى الرومانتيكية، إلى تنازلاتها التى ترمى إلى استرضاء الجمهور، جرأة وذاتية ملحوظتين فى التعبير. فقد أصبحت المؤلفات الموسيقية بالغة الصعوبة، إذ لم تعد تكتب لكى يؤديها عازفون هواة ينتمون إلى الطبقة الوسطى. وحتى أعمال بيتهوفن المتأخرة للبيانو وموسيقى الغرفة لم يكن عزفها ميسورًا إلا لفنانين محترفين، ولم يكن يتذوقها إلا جمهور له ثقافة موسيقية رفيعة. وعند الرومانتيكيين زادت صعوبات الأداء التكنيكية أولاً. فقد كان فيبر، وشومان، وشوبان، وليست، يؤلفون للعازفين البارعين فى قاعات الموسيقى. وكانت للأداء البارع الذى يفترضونه فى العازف وظيفة مزدوجة : فهو يقصر ممارسة الموسيقى على الخبير، وهو يبهر غير المتخصص. وفى حالة المؤلفين الموسيقيين الذين كانوا فى الوقت ذاته عازفين بارعين، والذين كان أقدم ممثل لهم هو باجانينى، كان المقصود من الأسلوب البراق، قبل كل شىء، هو أن يبهر السامع، أما فى حالة المؤلفين الموسيقيين الكبار فإن الصعوبة التكنيكية لم تكن إلا تعبيرًا عن صعوبة وتعقيد داخليين. وقد أدى كلا الاتجاهين: أعنى توسيع المسافة بين الهاوى والعازف البارع، وكذلك تعميق الثغرة بين الموسيقى الخفيفة والموسيقى الصعبة، إلى تفكك الأنواع الموسيقية الكلاسيكية. ذلك لأن طريقة الكتابة للعازف البارع تؤدى حتمًا إلى تفتيت القوالب الكبيرة الضخمة، فالقطعة الاستعراضية bravura تتميز بأنها قصيرة نسبيًا، براقة، حادة، ولكن الأسلوب الذى كان فى ذاته معقدًا، يتنوع من فرد لآخر. والذى كان مبنيًا على التسامى بالأفكار والمشاعر، كان بدوره يشجع على تفكك القوالب الموحدة، الطويلة النفس، التى تسرى على الجميع.

والواقع أن الاستعداد الكامن الذى استطاعت به الموسيقى أن تواجه هذا التفكك فى القوالب، واللامعقولية التى تميز مضمونها، والاستقلال فى وسائل تعبيرها – هذا كله يفسر الأولوية التى أصبحت لها الآن بين سائر الفنون. ففى نظر المذهب الكلاسيكى كان الشعر سيد الفنون جميعًا، وكانت الرومانتيكية المتقدمة مرتكزة جزئيًا على التصوير، أما الرومانتيكية المتأخرة فكانت معتمدة تمامًا على الموسيقى. ففى نظر جوتييه كان التصوير هو الفن الكامل، أما فى نظر ديلاكروا فإن الموسيقى هى بالفعل مصدر أعمق تجربة فنية[1]. وقد بلغ هذا التطور قمته فى فلسفة شوبنهور وفى رسالة فاجنر. وهكذا احتفلت الرومانتيكية بأعظم انتصاراتها فى الموسيقى. فقد كانت شهرة فيبر ومايربير وشوبان وليست وفاجنر تعم جميع أرجاء أوروبا، وفاقت نجاح أعظم الشعراء شعبية. وظلت الموسيقى رومانتيكية حتى نهاية القرن التاسع عشر، بل كانت رومانتيكية بصورة أكمل وأصرح مما كانت عليه بقية الفنون. والحق أن أوضح دليل على مدى عمق تأثير الرومانتيكية فى ذلك القرن هو أن تجربته لطبيعة الفن كانت تتم أساسًا من خلال الموسيقى. ولقد كان اعتراف توماس مان بأن موسيقى فاجنر هى التى كشفت له عن معنى الفن للمرة الأولى أمرًا له دلالته البالغة. وظل الانتشاء الرومانتيكى بالحواس والتجاهل التام للعقل هو الذى يعبر عن ماهية الفن حتى نهاية ذلك القرن. وظلت نتيجة صراع القرن التاسع عشر ضد الروح الرومانتيكية معلقة، ولم تتضح هذه النتيجة بصورة حاسمة لأول مرة إلا فى القرن التالى.

[1] انظر يوميات ديلاكروا، وخاصة فى ٣٠ يناير ١٨٥٥.

الباب السابع

النزعة الطبيعية والانطباعية

الفصل الأول

جيــل ١٨٣٠

إذا كـان هـدف البحـث التاريخى هـو فهم الحاضر – وأى هدف يمكن أن يكـون له غير ذلك؟ – فإن بحثنا هذا أخذا يقترب من هدفه . فموضوع بحثنا الحالى هـو الرأسمالـية الحديـثة، والمجتمع البورجوازى الحديث. والفن والأدب فى النزعة الطبيعية الحديثة، أى أنه بالاختصار عالمنا الراهن.

فـى عصرنا هـذا نجـد أنفسـنا فـى جمـيع المجـالات إزاء مواقـف جديـدة وأساليب جديدة فى الحياة، ونشعر كأن ما بيننا وبين الماضى قد انقطع. غير أن هذا الانقطـاع لا يـبلغ فى أى مجال، على الأرجح، ما يبلغه من مجال الأدب. ذلك لأن الحـدود بـين الأعمـال القديمـة، الـتى لم تعـد لها بالنسبة إلينا إلا أهمية تاريخية، وبـين الأعمـال التى أخذت تظهر منذ ذلك الحين ومازالت لها إلى اليوم أهمية جارية بدرجـات مـتفاوتة، تمـثل أقوى انفصال فى تاريخ الأدب بأسره. فالأعمال التى تنتج عـلى الجانـب الخـاص بنا مـن هـذا الخـط الفاصـل هـى وحدهـا التى تمثل الأدب الحديـث الحى، المتعلق مباشرة بمشكلاتنا المعاصرة. أما الأعمال الأقدم عهدًا فتفصلنا عـنها هـوة لا تعـبر، ولابـد لكـى نفهمهـا مـن أن نـتخذ موقفًـا معيـنًا، ونبذل جهدًا خاصًـا، كما أن تفسيرها يكتنفه دائمًا خطر سوء الفهم والتزييف. فنحن نقرأ الأعمال الأدبية الأقدم عهدًا على نحو يختلف عن قراءتنا لأعمال عصرنا هذا، ونحن نستمتع بهـا اسـتمتاعًا جمالـيًا بحـتًا، أى بطـريقة غير مباشرة، وكأننا مشاهدون محايدون. بحيـث يكـون لدينا شعور تام بأنها تنتمى إلى عالم الخيال، وبأننا نقوم بعملية إيهام لأنفسـنا. وهـذا الموقـف يقتضى وجهات نظر وقدرات لا تتوافر لدى القارىء العادى. ومـع ذلـك فحـتى القـارىء المدفـوع باهـتمام تاريخى وجمالى. يشعر بوجود فارق لا يمكـن إزالـته بـين الأعمـال الـتى لا تـربطها صلة مباشرة بعصره أو بمشاعره وأهدافه الخاصـة فى الحياة، وبين الأعمال التى نشأت عن هذه المشاعر ذاتها، والتى تحاول

أن تجيب عن السؤال : كيف يمكن ، أو كيف يجب ، أن يعيش المرء فى العصر الحاضر؟

إن القرن التاسع عشر، أو ما نفهمه عادة بهذا التعبير، يبدأ حوالى ١٨٣٠. ففى خلال ملكية يولية أرسيت لأول مرة أسس هذا القرن، ووضعت خطوطه العامة، أعنى أنه قد ظهر ذلك النظام الاجتماعى الذى تتغلغل جذوره فينا، وذلك النظام الاقتصادى الذى لا تزال عداواته ومتناقضاته قائمة، وذلك الأدب الذى لا نزال نعبر عن أنفسنا على وجه الإجمال، بقوالبه حتى اليوم. فروايات ستاند وبلزاك هى الكتب الأولى التى تتعلق بحياتنا الراهنة، وبمشكلاتنا الحيوية، وبالصعوبات والصراعات الأخلاقية التى لم تعرفها الأجيال الأسبق منها عهدًا. وأولى الشخصيات الروائية الحديثة فى الأدب الغربى، أى أولى الشخصيات المعاصرة لنا ذهنيًا، هى شخصيات جوليان سوريل Julien Sorel وماتيلد ديلامول Mathilde de la Molle ولوسيان دى روبمبريه Lucien de Rubempré وراستينياك Rastignac. وفى هؤلاء نجد لأول مرة تلك الحساسية التى تسرى فى أعصابنا، كما نجد فى رسم شخصياتهم أولى معالم تلك الرهافة النفسانية التى هى فى نظرنا جزء من طبيعة الإنسان المعاصر. وهكذا فإنا نشهد، منذ ستاندال إلى بروست، ومنذ جيل ١٨٣٠ حتى جيل ١٩١٠، تطورًا ذهنيًا عضويًا متجانسًا. وظلت أجيال ثلاثة، طوال هذه الفترة، تتصارع مع نفس المشكلات، كما ظل مجرى التاريخ خلال سبعين أو ثمانين عامًا، بلا تغير.

والواقع أن كل السمات المميزة للقرن التاسع شعر كانت قد تحددت معالمها حوالى عام ١٨٣٠، إذ كانت البورجوازية عندئذ قد اكتسبت قوتها الكاملة، وأصبحت واعية تمامًا بهذه القوة. واختفت الطبقة الأرستقراطية من مسرح الأحداث التاريخية، وصارت تحيا حياة منطوية على ذاتها تمامًا. وأصبح انتصار الطبقة الوسطى مؤكدًا لانزاع فيه. صحيح أن هؤلاء المنتصرين كانوا يؤلفون طبقة رأسمالية محافظة تمامًا، ومفتقرة إلى أية نزعة تحررية، وأن هذه الطبقة اقتبست الأشكال والأساليب الإدارية التى كانت تطبقها الأرستقراطية القديمة دون أى تعديل فى كثير من الأحيان، ولكن طريقتها فى الحياة كانت مع ذلك بعيدة كل البعد عن الطابع

الأرستقراطى والطابع التقليدى المحافظ. ولا جدال فى أن الرومانتيكية كانت قد أصبحت حركة بورجوازية فى أساسها، أعنى حركة لا يمكن تصورها لولا تحرر الطبقات الوسطى، ومع ذلك فإن الرومانتيكيين كانوا فى كثير من الأحيان يسلكون بطريقة أرستقراطية إلى حد ما، وكانت تراودهم فكرة اتخاذ طبقة النبلاء جمهورًا يخاطبونه. ولكن هذه الهواجس اختفت تمامًا بعد ١٨٣٠، وأصبح من الواضح أنه لا يوجد بالفعل جمهور ضخم ماعدا الطبقة الوسطى. ولكن بمجرد أن أصبح تحرر الطبقة الوسطى حقيقة واقعة، بدأ صراع الطبقة العاملة من أجل حقوقها. وتلك هى الحركة الثانية من بين الحركات ذات الأهمية الحاسمة، التى أسفرت عنها ثورة يوليو عام ١٨٣٠، وملكية يوليو. فقبل ذلك الحين كان الصراع الطبقى للبروليتاريا متداخلاً مع صراع الطبقة الوسطى، وكانت الأمانى السياسية للطبقات الوسطى هى أهم الأهداف التى تكافح من أجلها الطبقة العاملة. ولكن التطورات التى حدثت بعد ١٨٣٠ فتحت أعينها وأثبتت لها، لأول مرة، أنها لا تستطيع، فى كفاحها من أجل حقوقها، أن تعتمد على أية طبقة أخرى. وفى نفس الوقت الذى استيقظ فيه الوعى الطبقى للبروليتاريا، اتخذت النظرية الاشتراكية أول صورة ملموسة لها، وظهر أيضًا برنامج حركة فنية إيجابية فعالة تفوق فى ثوريتها واتساقها جميع الحركات السابقة التى تحمل طابعًا مماثلاً. ومرت حركة الفن لأجل الفن بأول أزمة لها، وأصبح عليها، منذ ذلك الحين، أن تكافح ضد النزعة النفعية للفن "الاجتماعى" والبورجوازى، لا ضد مثالية أصحاب النزعة الكلاسيكية فحسب.

ولقد كانت نزعة الترشيد الاقتصادية التى اقترنت بتقدم التصنيع، والانتصار الكامل للرأسمالية، وتقدم العلوم التاريخية والعلوم المنضبطة، وما ارتبط بهذا التقدم من نزوع فلسفى عام إلى تغليب العلم فى كل شىء، وتكرار تجربة الثورة الفاشلة. وما أسفر عنه ذلك من واقعية سياسية — كانت هذه كلها عوامل مهدت الطريق للصراع الهائل ضد الرومانتيكية، الذى ساد تاريخ الأعوام المائة التالية. وكان التمهيد لهذا الصراع والبدء فيه، من الأعمال الأخرى التى أسهم بها جيل ١٨٣٠ فى إرساء أسس القرن التاسع عشر. ففى تأرجح ستاندال بين "المنطق" و"النزعة الأسبانية espagnolisme"، وفى علاقة بلزاك المزدوجة الاتجاه نحو الطبقة

الوسطى، وفى الحركة الجدلية بين العقلانية واللاعقلانية لدى كل منهما — فى كل هذا يظهر الصراع الذى تحدثنا عنه محتدمًا إلى أبعد مدى. صحيح أن جيل فلوبير قد عمق هذا الصراع، ولكنه وجده ناشبًا بالفعل. ولقد كانت نظرة الفنانين فى عصر ملكية يوليو بورجوازية تارة واشتراكية تارة أخرى، ولكنها كانت فى عمومها مضادة للرومانتيكية. ذلك لأن الجمهور، كما لاحظ بلزاك فى مقدمة روايته "قشرة الحزن" (١٨٣١) "ضاق ذرعًا بأسبانيا، والشرق، وتاريخ فرنسا على طريقة وولتر سكوت" كما أن عهد الشعر، أى الشعر "الرومانتيكى"، كان قد ولى، كما لاحظ لامارتين آسفًا[1]. ولقد كانت الرواية ذات النزعة الطبيعية، وهى أكثر نواتج هذه الفترة أصالة، وأهم شكل فنى فى القرن التاسع عشر، كانت تعبيرًا عن الروح المضادة للرومانتيكية فى الجيل الجديد، على الرغم من رومانتيكية مؤسسيها، أى على الرغم من تأثر ستاندال بروسو والمظاهر الميلودرامية عند بلزاك. ذلك لأن الترشيد الاقتصادى والتفكير السياسى الذى يدور حول محور الصراع الطبقى، قد دفعا بالرواية إلى دراسة الواقع الاجتماعى والتفاعلات الاجتماعية النفسية. وكان هذا الموضوع، وكذلك وجهة النظر هذه، متفقين تمامًا مع أمانى الطبقة الوسطى، كما أن النتيجة، وهى الرواية ذات النزعة الطبيعية، كانت بالنسبة إلى هذه الطبقة بمثابة المرجع الذى تسترشد به فى محاولتها تحقيق السيطرة التامة على المجتمع. فقد حولها كتاب هذه الفترة إلى أداة لسبر غور الإنسان والتعامل مع العالم، وبذلك تلائموا مع أذواق وحاجات جمهور كانوا يبغضونه ويزدرونه. والواقع أن هؤلاء الكتاب كانوا يسعون إلى إرضاء قرائهم المنتمين إلى الطبقة الوسطى، سواء أكانوا من الآخذين بتعاليم سان سيمون وفورييه أم لم يكونوا، وسواء أكانوا يؤمنون بالفن الاجتماعى أم "بالفن لأجل الفن" — إذ لم يكن هناك جمهور للقراءة من الطبقة العاملة. وحتى لو كان هناك جمهور كهذا، فإن وجوده لم يكن يؤدى إلا إلى إحراجهم.

---

[1] Henri Guillemin : Le Jocelyn de Lamartine (1936), p. 59.

إن الكتاب لم يكونوا، حتى القرن الثامن عشر، إلا متحدثين بلسان جمهورهم[1]، وكانوا يرعون أذهان قرائهم، مثلما كان الخدم والموظفون يديرون شئونهم المادية. وكانوا يقبلون المبادىء الأخلاقية ومعايير الذوق المعترف بها عامة، ويدعمونها، ولم يكونوا هم الذين ابتدعوها، كما أنهم لم يعملوا على تغييرها. ولقد كانوا ينتجون أعمالهم لجمهور واضح المعالم ومحدد بدقة، ولم يبذلوا أية محاولة لاكتساب قراء جدد. وهكذا لم يكن هناك أى نوع من التوتر بين الجمهور الفعلى والجمهور المثالى[2]. فلم يكن الكاتب يعرف تلك المشكلة الأليمة المضنية: مشكلة الاختيار بين إمكانات ذاتية مختلفة، أو تلك المشكلة الأخلاقية المتعلقة بالاختيار بين طبقات اجتماعية متباينة. وفى القرن الثامن عشر حدث لأول مرة انقسام للجمهور إلى معسكرين مختلفين، والفن إلى اتجاهين متنافسين. ومنذ ذلك الحين أصبح كل فنان يقف بين مجالين متعارضين: بين عالم الأرستقراطية المحافظة، وعالم البورجوازية التقدمية، وبين جماعة تتشبث بالقيم التقليدية القديمة التى تزعم أنها قيم مطلقة، وجماعة تذهب إلى أن هذه القيم ذاتها، بل هذه القيم قبل غيرها، تخضع لظروف تاريخية، وأن هناك قيمًا أخرى أكثر عصرية، وأكثر تمشيًا مع الصالح العام. فالطبقة الوسطى قد تخلت عن نماذجها الأرستقراطية. بل أن الأرستقراطية ذاتها بدأت تشك فى صحة معاييرها، وبدأت تنحاز جزئيًا إلى المعسكر البورجوازى، من أجل تشجيع أدب كان معاديًا لمصالحها وخطرًا عليها. أما بالنسبة إلى الكتاب فقد طرأ موقف جديد كل الجدة. ذلك لأن أولئك الذين ظلوا فى خدمة الطبقات المحافظة، والكنائس، والبلاط وطبقة النبلاء المرتبطة به، قد خانوا نفس الطبقة الاجتماعية التى ينتمون إليها، أما أولئك الذين يمثلون نظرة البورجوازية الصاعدة إلى العالم. فق أصبحوا يؤدون وظيفة لم يكن يؤديها الكتاب من قبل على الإطلاق. باستثناء أفراد منعزلين، إذ أصبحوا يكافحون من أجل طبقة مضطهدة. أو

---

(1) انظر، فيما يتعلق بالجزء التالى بحث جان بول سارتر: ما الأدب؟ فى مجلة Les Temps Modernes, 1947, II, pp. 971 ff. وكذلك فى كتاب Situations, II, 1948 .

(2) المرجع نفسه، ص٩٧٦ .

علـى الأقـل مـن أجـل طـبقة لم تسـتحوذ عـلى السـلطة بعـد[1]. ولم يعـودوا يجدون أيديولوجـية جمهورهـم هـذا جاهـزة تنتظرهم، بل كان عليهم هم أنفسهم أن يسهموا فـى وضـع مذهـبها النظرى، ومقولاتها الفلسفية، ومعايير القيمة لديها. وهكذا فإنهم لم يعـودوا مجـرد مـتحدثين بلسـان قـرائهم، بـل كـانوا فـى الوقـت ذاتـه دعـاتهم ومعلمـيهم، بـل إنهـم اسـتعادوا شـيئًا مـن تلك المكانة الرفيعة التى هى أشبه بمكانة الكهـنة، والتى فقدها الكاتب منذ أمد بعيد. ذلك لأن شعراء عصر النهضة، والمثقفين مـن رجـال الدين فى العصور الوسطى بوجه خاص، لم يكونوا يتمتعون بهذه المكانة، إذ أن هـؤلاء الأخيرين لم يكن لديهم من قراء سوى رجال الدين المثقفين أمثالهم، ولم يكن لديهم أى اتصال بالجماهير العلمانية. وخلال فترة عودة الملكية، وملكية يوليو، فقـد الأدبـاء ذلك المركز الفريد الذى كانوا يحتلونه فى القرن الثامن عشر، فلم يعودوا يقومـون بـدور الدعـاة أو المعلمين لقرائهم، بل كانوا — على العكس من ذلك — خدمًا لهـم، يقومـون بمهمـتهم عـلى كـره مـنهم، ويـتمردون بـلا انقطاع، ولكنهم مع ذلك نـافعون إلى أقصـى حـد. ومـرة أخـرى نـراهم يدعـون إلى أيديولوجـية محددة بدقة، وجاهـزة إلى حـد مـا، هـى الـنزعة الـتحررية للطـبقة الوسـطى المنتصرة، وهى نزعة مسـتمدة مـن حـركة التنوير، ولكنها تشوهها على أنحاء شتى. ولقد كان لزامًا عليهم أن يرتكـزوا على هذه الفلسفة إذا شاءوا أن يجدوا قراء ويبيعوا كتبهم. ولكن العجيب فـى الأمـر أنهم كانوا يفعلون ذلك دون أن يكونوا متعاطفين مع جمهورهم. ولو رجعنا إلى كـتاب عصـر الـتنوير أنفسـهم لوجدنـا أن أنصارهم لم يكونوا يؤلفون إلا جزءا من الجمهـور المـثقف. فهـم بدورهم كانوا محاطين بعالم معاد خطر عليهم. ولكنهم كانوا على الأقل فى نفس المعسكر الذى يقف فيه قراؤهم. بل إن الرومانتيكيين ذاتهم كانوا يشـعرون بارتـباطهم بفـئة أو بأخـرى مـن فـئات المجـتمع، وعلى الرغم من شعورهم بالغـربة. وكـان مـن الممكـن دائمًا أن تحدد، فى حالتهم، ما هى الجماعة أو الطبقة الـتى يؤيدونهـا. ولكن بأى قطاع من الجمهور كان ستاندال يشعر بارتباطه؟ أنه على أحسـن الفـروض "القلـة السـعيدة" — أى الدخـلاء، والخـارجون عـن القـانون.

(1) Ibid., p. 981 .

والمهـزومون. ومـاذا نقـول عـن بلـزاك؟ هـو يـنحاز إلى صـف طـبقة النـبلاء. أم الـبورجوازية، أم الطبقة العاملة؟ أعنى هل كان فى صف الطبقة التى كان لديه شيء مـن التعاطف معها، وإن كان قد تخلى عنها دون أن تطرف له عين، أم الطبقة التى اعـترف بنشـاطها الـذى لا ينفد، وإن كان قد أحس بالنفور نحوها، أم مع الجماهير الـتى كـان يخشـاها بقـدر مـا يخشـى الحـريق؟ إن الكـتاب الذيـن لم يكونـوا مجرد مـتملقين لغرائـز الـبورجوازية لم يكـن لديهـم جمهـور حقـيقى – وهـذا ينطـبق على بلزاك، الناجح، بقدر ما ينطبق على ستاندال، الفاشل. والحق أن ذلك النمط الجديد مـن بطـل الـرواية كمـا يتمـثل لـدى سـتاندال وبلزاك هو الذى يعبر على أوضح نحو ممكـن عـن العلاقـة المـتوترة، المتـنافرة بين القطاعات المنتجة والقطاعات المتلقية فى مجـال الأدب، مـن بـين أفـراد جـيل ١٨٣٠. فقـد تحولـت خيبة الأمل الشامل عند أبطال روسـو وشاتوبريان وبايرون، وبعدهم عن العالم وعزلتهم، إلى عزوف عن تحقيق مثـلهم العلـيا، وازدراء للمجـتمع، وكـثيرًا ما تحولت إلى احتقار وعدم اكتراث يائس إزاء المعـايير والمواضـعات السـائدة. وتحولت رواية خيبة الأمل الرومانتيكية إلى رواية الـيأس والاستسـلام. واستحالت كل السمات التراجيدية والبطولية من اعتداد بالذات وإيمـان بكمـال طبـيعة المرء الذاتية إلى استعداد للمساومة، واستعداد للحياة بلا هدف والموت بغموض. ولقد كانت رواية خيبة الأمل الرومانتيكية لا تزال تنطوى على شيء مـن فكـرة التراجـيديا، يتـيح للـبطل الـذى يكافح ضد الواقع التافه أن يكون منتصرًا حـتى فى انهزامه، أما رواية القرن التاسع عشر فيبدو البطل فيها مهزومًا فى دخيلة نفسـه حـتى عـندما يبلغ هدفه الفعلى، بل وعند بلوغه هذا الهدف بالذات فى كثير مـن الأحـيان. ولـو رجعـنا إلى جوتـه فـى شـبابه أو إلى شـاتوبريان، أو بـنجامين كونسـتانت، لمـا وجدنـا شـيئًا أبعـد عـن أذهانهم من أن يجعلوا أبطالهم يشكون فى الحكمـة من وجود أشخاصهم وأهدافهم فى الحياة، أما الرواية الحديثة فخلقت لأول مـرة شـقاء الضـمير لـدى الـبطل الـذى يدخـل فـى صـراع مـع الـنظام الاجـتماعى الـبورجوازى، وطالبـته بـأن يقـبل عـادات المجـتمع ومواضـعاته بوصـفها القواعـد الضـرورية للعـبة عـلى الأقـل. لقـد ظـل فيرترهو الشخصية الاستثنائية التى يمنحـها الشـاعر حق التمرد منذ البداية على عالم تافه لا يقدره، أما فيلهلم مايستر فقد أنهى

السنوات التى كان يتعلم فيها خبرة الحياة بأن أدرك أن على المرء أن يتكيف مع العالم كما يجده فعلاً. أما الواقع الخارجى فقد ازداد افتقارا إلى المعنى وإلى الروح، لأنه ازداد آلية واكتفاء بذاته. كذلك فإن المجتمع، الذى كان من قبل المجال الطبيعى للفرد وميدان نشاطه الوحيد، فقد كل دلالة وكل قيمة من وجهة نظر الغايات الرفيعة للفرد. ومع ذلك فإن ضرورة امتثاله لأوامر المجتمع، وعيشه فيه ولأجله، قد ازدادت إلحاحًا.

ولقد بلغت صبغ المجتمع بالصبغة السياسية، وهى الحركة التى بدأت مع الثورة الفرنسية، بلغت قمتها فى عهد ملكية يوليو. فقد استمر الصراع بين التقدمية والرجعية، والكفاح من أجل التوفيق بين إنجازات الثورة الفرنسية ومصالح الطبقات المميزة. وامتد هذا الكفاح إلى جميع مجالات الحياة العامة. وانتصر رأس المال النقدى على ملكية الأرض، ولم تعد الأرستقراطية الإقطاعية ولا الكنيسة تقوم بدور رئيسى فى الحياة السياسية. وأصبح رجال البنوك والصناعة هم الذين يقفون فى وجه العناصر التقدمية. وصحيح أن العداء السياسى والاجتماعى القديم لم تخف حدته على الإطلاق، ولكن المراكز تغيرت: فأصبح التضاد الأشد يقوم الآن بين رأس المال الصناعى من جهة، والعمال الأجيرين مع البورجوازية الصغيرة من جهة أخرى. واتضحت أهداف الصراع الطبقى، وازدادت أساليب الحرب عنفًا، وبدا كل شىء منذرًا بثورة جديدة وشيكة الوقوع. وأخذت النزعة التحررية تكسب أراضى جديدة برغم النكسات المستمرة، ومهد الطريق تدريجاً لظهور الديمقراطية الأوروبية الغربية. وعدل قانون الانتخاب بحيث ازداد عدد الناخبين من حوالى ١٠٠,٠٠٠ إلى ضعفى ونصف هذا العدد. وظهرت أولى بوادر النظام البرلمانى، ووضع الأساس لتحالف الطبقة العاملة. وعلى الرغم من الإصلاحات فى قانون الانتخاب، فإن الطبقات المالكة ظلت هى وحدها الممثلة فى البرلمان، وكانت النزعة التحررية التى تحرز أى نوع من السيطرة مجرد نزعة تحررية داخلة فى إطار الطبقة المتوسطة العليا. ومجمل القول إن ملكية يوليو كانت فترة تأخذ من كل شىء بطرف، فترة التوفيق بين الأضداد والحلول الوسطى — إن لم تكن هى بعينها فترة الحل الوسط "الصحيح"، كما أسماها لوى فيليب، وكما يسميها الجميع الآن، على سبيل الاستحسان تارة،

وعلى سبيل السخرية تارة أخرى. لقد كانت فى ظاهرها فترة اعتدال وتسامح، أما فى باطنها فكانت فترة صراع من أجل البقاء يتسم بأشد درجات العنف، وكانت عهد تقدم سياسى محدود، ونزعة اقتصادية محافظة على النمط الإنجليزى. ولقد كان الساسة من أمثال جيزو Guizot وتيير Thiers يشيدون بفكرة الملكية الدستورية، ويريدون من الملك أن يملك ولا يحكم، ولكنهم كانوا أدوات فى أيدى أليجاركية برلمانية، وحزب حكومى صغير يخدر الجماهير العريضة للطبقة الوسطى بالعبارة السحرية: زيدوا من ثرواتكم. والواقع أن ملكية يوليو كانت فترة ثراء رائع، وعهد ازدهار لكل المشروعات التجارية والصناعية، وأصبح المال مسيطرًا على جميع مظاهر الحياة العامة والخاصة، فكل شىء يخضع له، وكل شىء يخدمه، وكل شىء يبتذل من أجله – تمامًا كما وصفه بلزاك. صحيح أن حكم رأس المال لم يبدأ فى هذه الفترة على الإطلاق، ومع ذلك فإن امتلاك المال لم يكن من قبل إلا إحدى الوسائل التى كان المرء يستطيع أن يكتسب بها مركزًا لنفسه فى فرنسا؛ وهو على أية حال لم يكن أرفع الوسائل أو أكثرها فعالية. أما الآن فقد أصبح الناس فجأة يعبرون عن كل حق، وكل قوة، وكل قدرة، من خلال المال. وأصبح من الضرورى، لفهم أى شىء، أن يرد إلى هذا القاسم المشترك. ولو تأملنا كل التاريخ السابق للرأسمالية من وجهة النظر هذه، لما بدا لنا أكثر من مقدمة تمهيدية فحسب. فقد أصبح طابع الثراء هو المسيطر على السياسة والمستويات العليا للمجتمع، وعلى البرلمان والبيروقراطية. وأصبح آل روتشيلد، وغيرهم من "مجرد أصحاب الملايين" كما سماهم "هينه"، هم المهيمنين، على فرنسا، بل أن الملك نفسه كان يمارس المضاربات المالية ببراعة وبلا هوادة. وظلت الحكومة طوال ثمانية عشر عامًا تمثل نوعًا من "الشركة التجارية"، كما وصفها توكفيل. فكان الملك والبرلمان وكبار رجال الدولة يتقاسمون فيما بينهم الصفقات المربحة، ويتبادلون المعلومات والنصائح، ويقدم بعضهم لبعض هدايا من العمليات والفرص المالية، ويضاربون فى الأسهم والعقارات، والسندات والرهونات. وكان الرأسمالى يحتكر مركز الصدارة فى المجتمع. واكتسب لنفسه مكانة لم تكن له من قبل على الإطلاق. فمن قبل كان لزامًا على المالك لكى يقوم بهذا الدور أن يكون لديه نوع من هالة القداسة. فكان على الغنى أن يظهر

بمظهر راعى الكنيسة أو التاج أو الفنون والعلوم. أما الآن فأصبح يحظى بأرفع مظاهر التكريم لمجرد كونه غنيًا. ولقد تنبأ لافيت Laffitte بعد أن انتخب لوى فيليب ملكًا، بأنه "من الآن فصاعدًا سيحكم رجال البنوك. وقال أحد النواب فى البرلمان عام ١٨٣٦ : لا يمكن أن يستمر أى مجتمع دون طبقة أرستقراطية. فهل تودون أن تعرفوا من هم أرستقراطية ملكية يوليو؟ إنهم أقطاب الصناعة؟ فهؤلاء هم عمد الملكية الجديدة"[1]. ولكن البورجوازية كانت لا تزال تكافح فى سبيل مكانتها وفى سبيل النفوذ الاجتماعى الذى تخلت لها عنه طبقة النبلاء كارهة مترددة، فقد كانت لا تزال "طبقة صاعدة"، ولا تزال تتميز بالروح العدوانية الجريئة، وبالوعى الذاتى المستمر الذى تتميز به طبقة محرومة من حقوقها الانتخابية، ولكنها كانت واثقة من الانتصار إلى حد أن وعيها الذاتى كان قد بدأ يتحول منذ عهد مبكر إلى رضاء عن الذات واعتزاز بها. وكان ارتياح ضميرها مبنيًا على خداعها لذاتها إلى حد ما، وتطور إلى حالة أدت إلى فقدانها الثقة بنفسها عندما كشفت الاشتراكية النقاب عن عيوبها فيما بعد، وأخذت البورجوازية تزداد افتقارًا إلى التسامح والتحرر، وأصبحت تبنى فلسفتها على دعائم هى فى الواقع أسوأ عيوبها، مثل ضيق أفقها، وعقلانيتها الضحلة، وسعيها إلى الربح، المتنكر فى صورة مثالية. وأخذت ترتاب فى كل ثنائية حقيقية، وتسخر من كل ابتعاد عن هذا العالم، وتناضل ضد كل صلابة ثورية، وتضطهد وتقمع كل معارضة لروح "الوسط العدل juste milieu"، وللإخفاء الحريص للعداوات الاجتماعية. وأخذت تعلم أتباعها كيف يكونون منافقين. وتحتمى بحرص متزايد وراء أوهام أيديولوجيتها، كلما ازدادت هجمات الاشتراكية خطورة.

وإذا كانت الاتجاهات الأساسية للرأسمالية الحديثة قد أخذت تظهر على نحو متزايد منذ عصر النهضة، فإنها تجلت الآن بوضوح صارخ هذه الاتجاهات هو محاولة الابتعاد بجميع عمليات أى مشروع اقتصادى عن كل تأثير إنسانى مباشر. أى عن أى اعتبار للظروف الشخصية. فالمشروع يصبح كائنًا عضويًا مستقلاً بذاته.

---

[1] S. Charlety : "La Monarchie de Juillet". In E. Lavisse, Hist. De France contemporaine, V, 1921, pp. 178 – 9 .

يسعى وراء مصالحه وأهدافه الخاصة، ويخضع لقوانين منطقه الداخلى، بل يصبح طاغية يحيل كل من يتصل به إلى عبد له[1]. والواقع أن ولاء صاحب العمل التام لأعماله، وتضحيته فى سبيل النظام القائم على التنافس، ومن أجل ازدهار أعماله وتوسعها، وسعيه المجرد، الأنانى؛ الذى لا يعرف هوادة؛ فى سبيل النجاح — كل ذلك أصبح يتخذ طابعًا يدعو على القلق؛ ويحمل معنى الإصرار الجنونى على فكرة واحدة متسلطة[2]. وأصبح النظام مستقلاً عن أولئك الذين يدعمونه، وتحول إلى جهاز آلى لا تستطيع أية قوة بشرية أن توقف تقدمه. هذه الحركة التلقائية للجهاز هى الشىء الغامض المخيف للرأسمالية الحديثة، وهى التى تضفى عليه تلك النزعة الشيطانية التى قدم بلزاك وصفه المرعب المعروف لها. وبقدر ما أصبحت وسائل النجاح الاقتصادى وشروطه الضرورية بعيدة عن مجال التأثير الفردى، ازدادت قوة الشعور بانعدام الأمان وبالوقوع فى قبضة وحش طاغ، إلى حد لم يعرف له من قبل نظير. وبازدياد تعقد المصالح الاقتصادية وتشابكها، أخذ الصراع يزداد وحشية، ويزداد عنفًا، وازدادت أوجه الوحش تعددًا، وأخذ يتضح على نحو متزايد أن الدمار النهائى محتوم. وفى النهاية وجد الناس أنفسهم محاطين من كل جانب بمنافسين وأعداء، وأخذ كل واحد يحارب الآخر، ويقف فى الصف الأمامى من حرب عامة لا ترحم، هى حرب "شاملة" بحق[3]. وكان لابد من اكتساب كل ملكية، وكل مركز، وكل نفوذ، والاستيلاء عليه ودعمه، يومًا بعد يوم من جديد. وبدا كل شىء مؤقتًا، غير مستقر، لا يعتمد عليه[4]. ومن هنا كان الشك والتشاؤم العام، والشعور بالقلق الخانق الذى يملأ عالم بلزاك، وما زال هو السمة المسيطرة على أدب العصر الرأسمالى.

---

(1) Werner Sombart : Die moderne Kapitalismus, III/I, PP. 35-8, 82, 657 – 61.

(2) Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913, p. 220.

(3) Cf. Louis Blanc : Histoire de dix ans, III, 1843, pp. 90 – 2 ; Werner Sombart: Die Deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts, 7th edit., 1927, pp. 399 ff.

(4) Emil Lederer: "Zum sozialpsych. Habitus der Gegenwart". Archiv f. Sozialwiss. U. Sozialpolit., 1918, vol. 46, pp. 122 ff.

كـان لـوى فيليـب والطـبقة الأرسـتقراطية المالـية المحـيطة بـه ، يواجهـون معارضـة قويـة واسـعة الـنطاق، تشـمل أنصـار الملكـية الشرعية legitimists مـن الأرسـتقراطيين ورجـال الديـن، وكـل العناصـر الـتى أحست بأن الآمال التى عقدتها عـلى ثـورة يولـيو قـد خابـت. أى أنهـا كانـت تشمل من جهة البورجوازية الصغيرة الوطنية المناصرة لبونابارت، وإن كانت عقليتهما متحررة فى أساسها، كما تشمل من جهـة أخـرى الجـناح اليسـارى المؤلف من الجمهوريين البورجوازيين والاشتراكيين، بالإضـافة إلى المـثقفين التقدمـيين الذيـن كـانوا ينضمون تارة إلى هذا المعسكر وتارة إلى ذاك. وعـلى ذلـك فقـد كـان حـزب الحكومـة المسـمى "بالتحررى" (الليبرالى) محاطًا بدائـرة كاملـة مـن الجماعـات الـثورية المعارضـة، عـلى حـين أن لوى فيليب "الملك المواطـن"، كـان يلقـى معارضة من الأغلبية الساحقة لشعبه[1]. وقد عبرت الاتجاهات الـثورية عن نفسها ووجدت منطلقًا، فى تكوين جمعيات وأحزاب وشيع ديمقراطية، وفـى الإضـرابات، والإضـراب عـن الطعـام، ومحـاولات القـتل، أى بالاختصار فيما وصـف عـن حـق بأنـه حالـة من الثورة الدائمة. ولم تكن هذه القلاقل مجرد استمرار للـثورات والاضـطرابات السـابقة، فحـتى انتفاضـة مدينة ليون فى عام ١٨٣١ كانت مخـتلفة عن الحركات الثورية السابقة بفضل طابعها غير السياسى[2]. وقد كانت هذه مقدمـة وبدايـة لتلك الحركة الجماهيرية التى ظهر رمزها، وهو الراية الحمراء، لأول مـرة فـى عـام ١٨٣٢. وقـد بـدأ الـتحول باكتشـاف هـو مـن أخـص مميزات التفكير الاشـتراكى، عـبر عـنه أنجلـز بقولـه : "إن النظرية الاقتصادية البورجوازية القائلة بهويـة مصـالح رأس المـال والعمـل، وبـأن الانسـجام الشـامل والـرخاء القوى الشامل نتيجـتان للمنافسـة الحـرة، تصـطدم عـلى نحـو متزايد بالوقائع التى تكذبها بطريقة حاسـمة"[3]. فالاشتراكية من حيث هى نظرية قد نمت من الاعتراف بالطابع الطبقى لهـذا الاقتصـاد. صـحيح أنه قد ظهرت من قبل أفكار واتجاهات اشتراكية فى الثورة

---

(1) Paul Louis : Hist. Du socialisme en France de la Révolution à nos jours, 1936, pp. 64, 97; J. Lucas – Dubreton : La Restauration et la Monarchie de Juiller, 1937, pp. 160 – 1.

(2) P. Lowis, op. cit., pp. 106 – 7 .

(3) Friedrich Engles : Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft, 4th edit., p. 24 .

الفرنسية الكبرى. ولاسيما فى "المؤتمر" ومؤامرة بابوف(*) Babeuf. ولكن لا يمكن الكلام عن أية حركة عملية جماهيرية، وعن وعى طبقى مناظر لها، إلا بعد انتصار الثورة الصناعية وإدخال نظام المصانع الضخمة التى يسودها الإنتاج الآلى تمامًا. فالاتصالات الإنسانية فى هذه المصانع كانت أصل تضامن الطبقة العاملة والحركة العمالية الحديثة بأسرها(١)، أى أن البروليتاريا الحديثة، التى تندمج فى داخلها وحدات العمل الصغيرة المشتتة السابقة، قد أوجدها القرن التاسع عشر والتصنيع لأول مرة. ولم تكن العصور السابقة تعرف أى نظير لها من قبل(٢). كذلك فإن النظرية الاشتراكية التى وضع دعائمها فلاسفة منعزلة ومفكرون اجتماعيون حالمون (يوتوبيون)، والتى انبثقت عن آلام الشعب، وعن الرغبة فى الخلاص من هذه الآلام والاهتداء إلى وسيلة لتوزيع الثروة على نحو أكثر عدالة، هذه النظرية لم تصبح سلاحًا فعالاً إلا بعد أن أرسيت دعائم نظام المصانع فى المدن، وبعد الصراعات الاجتماعية التى استمرت من عام ١٨٣٠ فصاعدًا. فهنا بدأت هذه النظرية تخطو لأول مرة فى الطريق الذى وصفه انجلز بأنه تطور من "اليوتوبية إلى العلم". ولقد كان النقد الاجتماعى الذى مارسه سان سيمون وفورييه منبثقًا بالفعل عن تجربة التصنيع. وعن إدراك آثارها المدمرة، ولكن واقعية هذين المفكرين ظلت مقترنة بقدر كبير من الرومانتيكية، وظلت الأسئلة الصحيحة مقترنة بمحاولات خيالية للوصول إلى حل. والواقع أن الميول الدينية التى ظهرت بعد عودة الملكية، بل وبعد الوفاق(٣) Concordat إلى حد ما، والتى ازدادت عمقًا بعد ١٨٣٠، وقد تحكمت تمامًا فى طابع نشاطهما الإصلاحى والرسالة التى أخذا على عاتقهما أن يضطلعا بها. فمنذ

(*) فرانسو نويل بابوف (١٧٦٠ - ١٧٩٧)، ثائر فرنسى ذو ميول شيوعية واضحة، كان يحبذ الاتجاه نحو نظام شيوعى خلال الثورة الفرنسية، واتهم بارتكاب مؤامرة ضد حكومة الإدارة من أجل إقامة نظام ديمقراطى شيوعى متطرف، وأعدم بالمقصلة. (المترجم)

(١) Robert Michels : "Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen". Grundriss der Sozialsekon., IX/I, 1926, pp. 244 – 6, 270.

(٢) W. Sombart : Die Deutsche Volkswirtsch., p. 471 .

(٣) هو الاتفاق الذى عقد بين نابليون وبين البابا بيوس التاسع فى ١٥ يوليو ١٨٠١ لتنظيم العلاقات بين الدولة وبين المقر البابوى، والذى ظل ساريًا حتى عام ١٩٠٥م. (المترجم)

سان سيمون حتى أوجست كونت، كان هناك هدف رومانتيكى يحلق أمام أذهان الاشتراكيين وفلاسفة المجتمع، إذ كانوا جميعًا يريدون إقامة نظام جديد، وتنظيم جديد للمجتمع يؤلف شكلاً عضويًا تركيبيًا بدلاً من كنيسة العصور الوسطى، وكانوا يسعون إلى إرساء دعائم "المسيحية الجديدة" بمساعدة الشعراء والفنانين.

وقد اقترن الاصطباغ المتزايد للحياة بالصبغة السياسية، فيما بين عامى ١٨٣٠ و١٨٤٨، بازدياد قوة الاتجاه السياسى فى الأدب بدوره. فلا يكاد يوجد عمل واحد فى هذه الفترة لم تكن له أهمية سياسية معينة. وحتى النزعة الاستسلامية فى حركة "الفن لأجل الفن" كانت لها بطبيعة الحال مسحة سياسية. وكان أقوى تعبير عن الاتجاه الجديد هو أن نفس الأشخاص أصبحوا يجمعون الآن بين السياسية والأدب، وأن أفراد نفس الطبقة الاجتماعية كانوا هم عادة الذين يمارسون السياسة أو الأدب كحرفة. فكانت القدرات الأدبية تعد شرطًا ضروريًا واضحًا للاشتغال بالسياسة، وكثيرًا ما كان النفوذ السياسى هو المكافأة التى يجنيها الكاتب على خدماته فى ميدان الأدب. ولقد كان السياسيون الأدباء ورجال الأدب المشتغلون بالسياسة وميشليه Michelet وتييرى Thierry وفيلمان Villemin وكوزان Cousin وجوفروا Jouffroy ونيزار Nisard – كانوا آخر سلالة "فلاسفة" القرن الثامن عشر الفرنسيين، أما كتاب الجيل التالى فلم تكن لهم مطامح سياسية، كما أن سياسييه لم يعد لديهم أى تأثير ثقافى. ومع ذلك فإن الحياة السياسية كانت، حتى ثورة فبراير، تستوعب كل القوى العقلية فى هذه الفترة، وكان الشبان الموهوبون، الذين تحول قلة الإمكانات دون اشتغالهم بالسياسة، يكرسون أنفسهم للعمل فى الصحافة، وأصبح هذا العمل الآن هو البداية المألوفة والشكل المعروف للاشتغال بالأدب. فحين يشتغل المرء صحفيًا، يقتصر على أن يبنى لنفسه جسرًا يوصل إلى عالم السياسة وعالم الأدب الحقيقى، بل أنه كثيرًا ما كان يضمن لنفسه نفوذًا ودخلاً كبيرًا، وشهرة واسعة، عن طريق الصحافة ذاتها. ولقد كان برتان Bertin ، رئيس تحرير "الجورنال دى ديبا Journal des Débats بما كان يتسم به من رضاء عن الذات وثقة بالنفس، تجسيدًا حقيقيًا لروح ملكية يوليو. فهو المثل المعبر عن الأديب البورجوازى وعن البورجوازى الأديب. ولكن النشاط الأدبى لم يصبح عملاً بالنسبة

إلى رجال مثل برتان فحسب، بل أنه تطور إلى "صناعة"، كما لاحظ سانت بيف، في نظر كل المعنيين بإنتاجه[1]، فأصبح مجرد وسيلة للحصول على إعلانات ومشتركين. وفي رأى أحد المعاصرين لهذه الفترة أن الارتباط بين الأدب والصحافة اليومية كان له نفس التأثير الثورى الذى كان لاستخدام البخار فى الأغراض الصناعية، إذ أن إنتاج الأدب بأسره قد تغير طابعه[2]. وحتى لو كان فى هذا التشبيه مبالغة، وكان تصنيع الأدب مجرد مظهر لحركة عقلية شاملة، أى مجرد تعبير عن اتجاه عام يسير نحوه الإنتاج الفنى لهذه الفترة على أية حال، فلابد مع ذلك أن يوصف بأنه حدث تاريخى، وذلك حين نجد إميل دى جيراردان Emile de Girardin ، وهو كاتب لا أهمية له، ولكنه رجل أعمال واسع الأفق، يأخذ بفكرة دوتاك Dutacq، الذى لم يكن من قبل معروفًا على الإطلاق، وينشىء صحيفة "لا برس La Presse فى عام ١٨٣٦. وكان التجديد الثورى فى ذلك هو أنه حدد الاشتراك بمبلغ أربعين فرنكًا سنويًا، أى نصف القيمة المعتادة، ووضع خططه على أساس تغطية الخسارة فى الدخل من النشرات والإعلانات. وفى العام نفسه أنشأ "دوتاك" صحيفة "لوسييكل Le Siècle" بنفس واقتفت بقية صحف باريس أثره، وازداد عدد المشتركين حتى بلغ ٢٠٠,٠٠٠ فى عام ١٨٤٦، مقابل ٧٠,٠٠٠ قبل ذلك بعشر سنوات. وأرغم المشروع الجديد رؤساء تحرير الصحف على التنافس فيما بينهم فى تحسين محتويات صحفهم. فكان عليهم أن يقدموا لقرائهم مادة مشوقة ومتنوعة بقدر الإمكان، حتى يزيدوا من جاذبية صحفهم، وذلك من أجل الحصول على مزيد من الدخل من الإعلانات قبل كل شىء. ومنذ ذلك الحين أصبح كل شخص يجد فى صحيفته مقالات ملائمة لذوقه واهتمامه، وأصبحت الصحيفة هى المكتبة ودوائر المعارف الخاصة بالنسبة إلى كل شخص.

---

(1) Sainte – Beuve : "De la littérature industrielle". Revue des Deux Mondes, 1839.

وانظر للمؤلف نفسه أيضا :

Portraits contemporains, 1847 .

(2) Jules Champfleury : Souvenirs et Portraits, 1872, p. 77 .

وكانت الصحف تنشر، بالإضافة إلى المواد المتخصصة، مقالات ذات أهمية عامة، ولاسيما أوصاف الرحلات، وقصص الفضائح وتقارير المحاكم. ولكن الروايات المسلسلة كانت أكثر موادها جاذبية. فقد كان الكل يقرأونها، من الطبقة الأرستقراطية إلى البورجوازية والمجتمع المهذب والمثقف، ومن الشبان إلى الشيوخ، والنساء والرجال والسادة والخدم. وقد افتتحت جريدة "لا براس" سلسلة كتاباتها الروائية بنشر أعمال بلزاك، الذى كان يمدها برواية جديدة كل عام من ١٨٣٧ إلى ١٨٤٧، وأعمال أوجين سو Eugène Sue الذى خصها بالجزء الأكبر من كتاباته. وجاءت صحيفة "لوسييكل" فاستخدمت ألكسندر دوما A.Dumas ضد كتاب "لا برس"، وأحرزت رواية الفرسان الثلاثة" لدوما نجاحًا هائلاً، وعادت على الصحيفة بربح وفير. أما "الجورنال دى ديبا" فكانت تدين بشهرتها قبل كل شيء لرواية "أسرار باريس Mystères de Paris " لأوجين سو، الذى أصبح بعد نشر هذه الرواية، واحدًا من أعلى الكتاب أجرًا، ومن أعظمهم شعبية بين الجمهور. وقد عرضت عليه صحيفة "الكونستتوسيونيل Constitutionnel" مبلغ ١٠٠,٠٠٠ فرنك لقاء روايته "اليهودى التائه Le Juif Errant"، وأصبح هذا المبلغ، منذ ذلك الحين، يعد أجره الثابت.

ولكن إلكسندر دومًا ظل صاحب الدخل الأعظم، إذ كان يربح حوالى ٢٠٠,٠٠٠ فرنك سنويًا، ويتلقى مبلغًا سنويًا مقداره ٦٣,٠٠٠ فرنك عن ٢٢٠,٠٠٠ سطر من صحيفتى "لابرس والكونستتوسيونيل". ورغبة من الكتاب الشعبيين فى مواجهة الطلب الهائل، فقد استعانوا بالمقلدين الأدبيين الذين كانوا يسدون إليهم خدمة هائلة بتقديم منتجات ذات نمط موحد. وأنشئت مصانع كاملة للأدب، وكانت الروايات تنتج بطريقة تكاد تكون آلية. وقد ثبت فى حكم محكمة أن دوما كان ينشر باسمه أكثر مما كان يستطيع أن يكتب حتى لو اشتغل ليل نهار بلا انقطاع. وواقع الأمر أنه كان يستعين بخدمات ثلاثة وسبعين مساعدًا كان من بينهم واحد يدعى أوجست ماكيه A. Maquet سمح له بأن يعمل مستقلاً عنه تمامًا. وأصبح العمل الأدبى الآن "سلعة" بكل ما تحملة الكلمة من معنى : إذ كانت له تسعيرته، وكان ينتج وفقًا لنموذج، ويقدم فى يوم محدد مقدمًا. فهو بضاعة تجارية يدفع المرء عنها

الثمن الذى تستحقه – أى الثمن الذى يربحه منها الشارى. فلم يكن يخطر ببال أى ناشر أن يدفع لدوما أو سو أى مبلغ يزيد عما يجب عليه، أو ما يستطيع، أن يدفعه. وهكذا فإن كتاب المسلسلات الصحفية لم يكونوا يتلقون "أجرا زائدًا" مثلما أن نجوم السينما فى أيامنا هذه لا يتلقون بدورهم أجرًا زائدًا: فأجورهم مطابقة للطب عليهم ولا شأن لها بالقيمة الفنية لما ينتجون.

ولقد كانت صحيفتا "لابرس" و"لوسييكل" هما أول جريدتين يوميتين تنشران مسلسلات، ولكن فكرة نشر رواية بطريقة مسلسلة لم تكن ترجع فى الأصل إليهما. فقد كان صاحب الفكرة هو فيرون Véron الذى سبق له أن نفذها فى مجلة ريفو دى بارى Revue de Paris" التى تأسست عام ١٨٢٩[1]. وقد اقتبس منه بيلوز Buloz هذه الفكرة فى مجلة ريفودى دو موند Revue des Deux Modes ونشر روايات متعددة على هذا النحو، من بينها روايات لبلزاك. ومع ذلك فإن الرواية المسلسلة كانت فى ذاتها أقدم من هذه المجلات الدورية، إذ أننا نجدها حتى منذ عام ١٨٠٠. ذلك لأن الصحف التى كانت شحيحة جدًا خلال عهد القنصلية والإمبراطورية الأولى، بسبب الرقابة وغيرها من القيود المفروضة على الصحافة، كانت تنشر ملحقًا أدبيًا لكى تقدم إلى قرائها شيئًا، وكان هذا الملحق يمثل فى البداية نوعًا من السجل لأحداث العالمين الاجتماعى والفنى، ولكنه تحول إلى ملحق أدبى حقيقى خلال عهد عودة الملكية. ومنذ عام ١٨٣٠ كانت القصص وأوصاف الرحلات تؤلف أهم محتوياته، أما بعد عام ١٨٤٠ فلم يعد يتضمن إلا روايات. وعندما فرضت الإمبراطورية الثانية ضريبة مقدارها "سنتيم" على كل نسخة من صحيفة تحمل رواية مسلسلة، وضعت بذلك حدًا سريعًا لهذه الروايات المسلسلة. صحيح أن هذا النوع قد بعث إلى الوجود مرة أخرى، ولكن لم يكن له تأثير تال فى تطور الأدب إذا ما قيس بالتأثيرات العميقة التى خلفها فى أدب الأربعينات.

ولقد كانت الرواية المسلسلة تخاطب جمهورًا مختلطًا حديث التكوين، شأنه شأن جمهور الميلودراما أو الفودفيل، وكانت تنطبق عليها نفس المبادىء

(1) Eugène Gilbert : Le Roman en France pendant le 19e siècle, 1909, p. 209 .

الشكلية والمعايير الجمالية التى تنطبق على المسرح الجماهيرى المعاصر. فكان الشغف بمـا هو مثير مبالغ فيه، وبما هو صاخب وغير مألوفن عاملاً لـه نفس التأثير الحاسم فـى الأسـلوب الـذى تعـرض بـه. وكانت أكثر الموضوعات شعبية هى تلك التى تدور حـول الغوايـة والـزنا، وأفعـال العـنف والقسـوة. وهـنا أيضًـا كانـت الشخصـيات والموضـوعات موحـدة، كمـا كانـت الحـال فـى المـيلودراما، وكانـت توضع وفقًا لنمط محدد"[1]. والواقع أن قطع القصة عند نهاية كل حلقة، ومشكلة إيجاد نوع من الذروة للحوادث فى كل مرة، وتشويق القارىء للمرة القادمة، جعلت الكتاب يكتسبون نوعًا مـن الخبرة بالأسلوب المسرحى، ويأخذون عن المؤلف الدرامى طريقة العرض المجزأة إلى مـناظر منفصـلة. وهكذا نجد أن إلكسندر دوما، الذى كان أستاذًا فى خلق الشعور بالـتوتر الدرامى، كـان فى الوقت ذاته بارعًا فى أسلوب العرض المسلسل. ذلك لأنه كـلما كـان سـير الأحـداث فى رواية مسلسلة أكثر درامية، كان تأثيرها فى جمهورها أعظـم. ولكـن اسـتمرار القصة من يوم إلى يوم، ونشر الأجزاء المنفصلة عادة دون خطة دقـيقة، ودون أن يكـون مـن الممكن تغيير ما ظهر من قبل وبعث الانسجام بينه وبين الحلقـات اللاحقـة، أدى مـن جهـة أخـرى إلى أسـلوب ارتجـالى مفكـك، يروى فيه المؤلـف الأحداث بطريقة "غير درامية"، وإلى تيار لا نـهاية له من الحوادث، وتصوير غـير عضـوى، بل متناقض فى كثير من الأحيان، للشخصيات. وضاعت جميع معالم فـن "الإعـداد" وأسـلوب التوجـيه النفسى الذى يبدو طبيعيًا غير متكلف ولا مقصود. وفـى كـثير مـن الأحيان تبدو التحولات فى القصة، وتغير اتجاه الشخصيات، مبالغًا فـيها، كمـا أن الشخصـيات الثانوية التى كانت تظهر خلال القصة، كثيرًا ما كانت تظهـر بطريقة مفاجئة أكثر مما ينبغى، لأن الكاتب لم "يمهد لها الطريق" فى الوقت المناسـب. بـل أن بلـزاك نفسـه كـثيرًا مـا كـان يقع فى خطأ إدخال شخصيات دون إعـداد القـارىء لها مقدمًا، على الرغم من أنه قد عاب هذا الأسلوب الارتجالى بعينه عـلى روايـة "ديـر بارمـا Chartreuse de Parme"[2]. ومـع ذلك فإن البناء المفكك

[1] Nora Atkinson : Eugène Sue et le roman – feuilleton, 1929, p. 211; Alfred Nettement : Etudes critique sur le feuilleton – roman, 1845, I, p. 16.

[2] من أشهر وأعظم روايات ستاندال. ظهرت عام ١٨٣٩ . (المترجم)

عند ستاندال كان نتيجة لاتباعه طريقة هى فى أساسها مجزأة، شعبية، وأخذه بأسلوب رواية الحوادث بطريقة غير درامية[1]، على حين أن هذه الطريقة عند بلزاك، الذى كان مثله الأعلى هو الرواية ذات القالب الدرامى، كانت عيبًا ناتجًا عن طريقته الصحفية فى الكتابة، وعن أسلوب حياته الذى كان يصرف فيه ما فى الجيب يومًا بيوم. وعلى أية حال فإن مسألة كون التصنيع فى الأدب نتيجة للصحافة، وإرجاع الطابع النمطى الجامد فى الرواية الخفيفة إلى المسلسلات الصحفية، هى مسألة ينبغى أن تترك دون أن يبتُ فيها. ذلك لأن اصطباغ هذا الشكل الأدبى بصبغة تقليدية ثابتة كان قد استمر وقتًا طويلاً من قبل، كما يتضح من دراسة أسلوب فترتى الإمبراطورية وعودة الملكية[2].

لقد كانت الرواية المسلسلة تعنى اصطباغ الأدب بالصبغة الديمقراطية على نحو لم يسبق له من قبل نظير، وكانت تعنى جعل جمهور القراء كله على مستوى واحد تقريبًا. فلم يحدث من قبل أبدًا أن لقى فن مثل هذا الاعتراف الإجماعى من مستويات اجتماعية متباينة إلى هذا الحد، وقوبل بمثل هذه المشاعر المتماثلة. بل إن سانت بيف نفسه قد امتدح فى مؤلف "أسرار باريس" صفات يأسف لافتقار بلزاك إليها. ولقد كان انتشار الاشتراكية يسير مع نمو جمهور القراء جنبًا إلى جنب، ولكن نظرة "أوجين سو" الديمقراطية، وإيمانه بالغاية الاجتماعية للفن، لا يفسر نجاح رواياته إلا تفسيرًا جزئيًا. بل إنه لمن الغريب – على عكس ذلك — أن نرى هذا الكاتب المحبب إلى نفوس جمهور كان أغلبه بورجوازيًا يتغنى بحماسة "بالعامل النبيل"، ويصب جام غضبه على "فظائع الرأسمالية". وأقصى ما يمكن أن يفسره الهدف الإنسانى الذى استهدف، وما أخذه على عاتقه فى أعماله من كشف عن جراح الجسم المريض للمجتمع، هو ذلك التعاطف الذى كانت تعامله به الصحافة التقدمية، مثل صحيفة " Globe " وصحيفة Démocratie Pacifique (الديمقراطية السلمية) و Revue Indépendante (المجلة المستقلة) وPhallange

---

[1] Cf. Maurice Bardèche : Stendhal romancier, 1947 .

[2] André Breton : Le Roman français au 19e siècle, I, 1901, pp. 6 – 7. 73; Maurice Bardèche : Balzac romancier, 1947, pp. 2 – 8, 12 – 13 .

(الأنصار) وأتباعها. أما أغلبية قرائه فكانوا على الأرجح يقتصرون على تقبل اتجاهاته الاشتراكية وسط المجموع العام لكتاباته. ولكن ليس من شك فى أن هذا القطاع من الجمهور كان هو ذاته يأخذ مسألة معالجة الأدب للمشكلات الاجتماعية للعصر قضية مسلمًا بها. فالفكرة التى أكدتها مدام دى ستايل، والقائلة أن الأدب هو التعبير عن المجتمع، أصبحت تلقى اعترافًا من الجميع، وصارت من بديهيات النقد الأدبى الفرنسى. وهكذا فإنه منذ عام ١٨٣٠ فصاعدًا أصبح من المألوف تمامًا الحكم على العمل الأدبى من وجهة نظر علاقته بالمشكلات السياسية والاجتماعية الجارية، ولم يعد أحد باستثناء الجماعة الضئيلة نسبيًا التى تنادى بشعار "الفن لأجل الفن" يجد غضاضة فى أن يرى الفن خاضعًا للغايات السياسية. وأغلب الظن أنه لا يوجد عصر كان فيه نطاق النقد الفنى غير النفعى، والشكلى البحت، ضئيلاً بقدر ما كان فى تلك الفترة[1].

لقد كان الجزء الأهم والأكبر للأعمال الفنية حتى عام ١٨٤٨ ينتمى إلى المدرسة الإيجابية، أما بعد عام ١٨٤٨ فأصبح ينتمى إلى المدرسة السلبية. فخيبة الأمل عند ستاندال كانت لا تزال عدوانية، منبسطة، فوضوية، على حين أن استسلام فلوبير كان سلبيًا، عدميًا، مركزًا حول الأنا. وحتى فى داخل الحركة الرومانتيكية، لم يعد اتجاه "الفن لأجل الفن" عند تيوفيل جوتييه وجيرار دى نيرفال هو المسيطر. فقد انقضى تمامًا عهد النوع القديم من الرومانتيكية، ذلك النوع الصوفى المحير، الذى لا ينتمى إلى هذا العالم. صحيح أن الرومانتيكية قد استمرت، ولكنها تبدلت وأعيد تفسيرها. وتحول الاتجاه المضاد للكنيسة ولحركة الملكية الشرعية. وهو الاتجاه الذى ظهر واضحًا عند نهاية فترة عودة الملكية. إلى فلسفة أكثر ثورية. وتخلى معظم الرومانتيكيين عن "الفن الخالص"؛ فانضموا إلى اتباع سان سيمون وفوريـيه[2]. ونادت الشخصيات الرئيسية – وهى هيجو ولا مارتين وجورج ساند – بمذهب إيجابى فى الفن، ووضعت نفسها تحت تصرف الفن "الجماهيرى" الذى كان يطالب به الاشتراكيون. وانتصر الشعب، وأصبحت الدعوة تتجه الآن إلى

(1) Ch. – M. des Granges : La Presse littéraire sous la Restauration, 1907, p. 22.

(2) H. J. Hunt : Le Socialisme et le romantisme en France, 1935, pp. 195, 340.

التعبير عن التغير الثورى فى الفن بدوره. ولم يكن جورج ساند وأوجين سو هما وحدهما اللذين أصبحا اشتراكيين، كما لم يكن لامارتين وهيجو هما وحدهما اللذين أصبحا متحمسين للشعب، بل أن كتابا مثل سكريب Scribe ودوما Dumas وموسيه ومريميه Mérimee وبلزاك أخذوا يتوددون إلى الأفكار الاشتراكية[1]. ولكن سرعان ما انتهى هذا التودد: فكما أن ملكية يوليو ابتعدت عن المثل العليا الديمقراطية للثورة وأصبحت نظام الحكم الخاص بالبورجوازية المحافظة، فقد ابتعد الرومانتيكيون بدورهم عن الاشتراكية وعادوا إلى نظراتهم القديمة إلى الفن وإن كان ذلك فى صورة معدلة. وفى النهاية لم يظل كاتب كبير واحد على ولائه للمثل الأعلى الاشتراكى، وبدا مؤقتًا أن قضية "الفن الجماهيرى" أصبحت خاسرة. فقد استسلم الفن الرومانتيكى، وأصبح أشد خضوعًا وأقرب إلى روح الطبقة الوسطى. وظهرت تحت قيادة لامارتين وهيجو وفينيى وموسيه نزعة رومانتيكية أكاديمية محافظة من جهة، ورومانتيكية صالونات متأنقة من جهة أخرى. وكبح جماح روح التمرد المتوحشة العنيفة التى كانت تميز رومانتيكية الفترة السابقة، وأصبحت البورجوازية تبدى اهتمامًا متحمسًا بهذه الرومانتيكية الجديدة، التى أصبحت الآن، فى جانب منها، خاضعة لقيود أكاديمية، حتى كاد اتجاهها العام أن يصبح "كلاسيكيًا"، كما أصبحت فى جانب آخر ممتزجة بنزعة الكبر والخيلاء (dandyism) المميزة لتلاميذ بايرون[2]. وكان سانت بيف وفيلمان وبيلوز Buloz هم أكبر أقطاب العالم الأدبى البورجوازى الجديد، الذى كان ذا صبغة رومانتيكية، وإن كان ذا عقلية أكاديمية، كما كانت صحيفتا Revue des Deux Mondes, Journal des Débats هما الناطقتين رسميًا باسمه[3].

ومع ذلك فقد ظلت الرومانتيكية تبدو فى نظر بعض قطاعات الجمهور عنيفة طاغية أكثر مما ينبغى، وهؤلاء هم الذين وضعوا محلها نزعة كلاسيكية جديدة. تتميز بروحها الواقعية، وبأنها بورجوازية بالمعنى الدقيق. وتتمثل هذه

---

(١) Ibid., pp. 203 – 4. Albert Cassagne : La Théorie de l'art pour l'art en France, 1906, pp. 61 – 71.

(٢) Cf. Edmond Estève : Byron et le romantisme franc., 1907, p. 228.

(٣) Cf. Pierre Moreau : Le Classicisme des romantiques, 1932, pp. 242 ff.

النزعة فيما يسمى "بمدرسة العقل السليم école de bon sens"، واتجاه "الوسط العدل" في المجال الجمالي. وكانت أوضح التعبيرات عن هذه المدرسة الجديدة في الذوق هي نجاح بونسار Ponsard[1]، وإحياء "التراجيديا الكلاسيكية" والنجاح الكبير الذي أحرزته "راشيل Rachel"[2] فقد كانت هناك رغبة في استنشاق الهواء النقي مرة أخرى، بعد المبالغات "المريضة" والجو المفرط في الحرارة والانفعال. وكانت الرغبة تتجه إلى ظهور شخصيات متوازنة، معتدلة، مستقيمة، ومشاعر وانفعالات سوية يمكن أن يفهمها الجميع، وفلسفة للتوازن والنظام والطريق الوسط، أي بالاختصار ظهور أدب يتخلى عن الرومانتيكية بما فيها من إثارة، وأفكار شاذة، وأسلوب غريب. ولقد كان عام ١٨٤٣ هو العام الذي نجحت فيه مسرحية "لوكريس Lucrèce" وأخفقت فيه مسرحية "بورجراف Burgraves"، وهذا لا يعني انتصار بونسار على هيجو فحسب، بل يعني أيضًا انتصار سكريب ودوما وآنجر Ingres وأمثالهم على ستاندال وبلزاك وديلاكروا. فالطبقة الوسطى لم تكن تريد من الفن أن يصدمها بعنف، بل كانت تريد منه الترفيه، وهي لم تكن ترى في الشاعر "عرافًا متنبئًا"، بل كانت ترى فيه شخصًا يجلب لها المتعة. وهكذا جاء من بعد "آنجر" عدد هائل من المصورين المتمسكين بالتقاليد الأصيلة، والذين كانوا مع ذلك أكاديميين إلى حد يبعث على السأم. كما جاء بعد بونسار كتاب يعتمد عليهم، كانت أعمالهم تشغل مسارح الدولة والمسارح المحلية، ولكن لم تكن لهم أهمية. فالهدف المطلوب هو التسلية والهدوء، وعلى هذا النحو حدث تغير مناظر في وجهة نظر الفن "الخالص"، غير السياسي.

لقد انبثقت حركة "الفن لأجل الفن" من الرومانتيكية، وكانت تمثل واحدا من أسلحتها في صراعها من أجل الحرية. فهي نتيجة النظرية الجمالية والرومانتيكية، وهي إلى حد ما الحصيلة الجامعة لهذه النظرية. وفيما تحول ما كان

---

(1) شاعر درامي فرنسي، ألف مسرحيات حارب فيها تطرف الرومانتيكية، منها "لوكريس"، و"الشرف والمال"، و"شارلوت كورداي". (المترجم)

(2) اليزا فيلكس، الملقبة بمدموازيل راشيل (١٨٢٠ - ١٨٥٨) مؤلفة تراجيدية فرنسية، أسهمت في إحياء التراجيديا الكلاسيكية في المسرح. (المترجم)

فى الأصل مجرد تمرد على القواعد الكلاسيكية إلى تمرد على كل الروابط الخارجية، وتحرر من كل القيم غير الفنية، الأخلاقية منها والعقلية. فالحرية فى نظر جوتييه كانت تعنى الاستقلال عن معايير الطبقة الوسطى، وعدم الاهتمام بمثلها العليا النفعية، ورفض الاشتراك فى تحقيق هذه المثل العليا. وهكذا أصبح شعار "الفن لأجل الفن" بالنسبة إلى الرومانتيكيين هو البرج العاجى الذى ينعزلون فيه عن جميع الشئون العملية، وبذلك كانوا يحققون لأنفسهم هدوء الموقف التأملى البحت وترفعه على حساب التفاهم مع النظام السائد. ولقد كانت الطبقة الوسطى حتى عام ١٨٣٠ تأمل أن يعمل الفن على تحقيق مثلها العليا، ومن ثم فإنها قبلت الفن بوصفه أداة للدعاية السياسية. وهكذا كتبت صحيفة "جلوب" فى عام ١٨٢٥ تقول : "إن الإنسان لم يخلق لكى يغنى، ويؤمن ويحب فحسب.. فليست الحياة منفى، وإنما هى نداء إلى العمل.."[1] ولكن البورجوازية أصبحت بعد عام ١٨٣٠ ترتاب فى الفنان، وتفضل التحالف السابق. وأصبح من رأى صحيفة Révue des Deux Mondes الآن أنه ليس من الضرورى للفنان أن تكون له آراؤه السياسية والاجتماعية الخاصة، بل أن هذا فى الواقع أمر غير مرغوب فيه. وكانت تلك هى وجهة النظر التى يمثلها أكبر نقاد تلك الفترة، مثل جوستاف بلانش Gustave Planche ونيزار Nisard وكوزان Cousin[2]. وعملت الطبقة الوسطى على تبنى حركة "الفن لأجل الفن"، فأكدت الطابع المثالى للفن، والمركز السامى، المترفع عن السياسة، للفنان، وحبسته فى قفص ذهبى. وعاد كوزان إلى فكرة الاستقلال الذاتى فى فلسفة كانت، وأحيا نظرية "تنزه" الفن. وفى هذا الصدد اتضحت الفائدة الكبرى للاتجاه إلى التخصص، الذى أخذت أهميته تزداد فى النظام الرأسمالى. والواقع أن حركة "الفن لأجل الفن" هى، فى جانب منها، تعبير عن تقسيم العمل الذى أخذ يتقدم مع التصنيع جنبًا إلى جنب، وهى فى جانب آخر حصن يحتمى به الفن من خطر التهام الحياة الصناعية الآلية له. فهى تعنى، من جهة صبغ الفن

---

[1] مقال لشارل ريموزا Charles Rémusat بتاريخ ١٢ مارس ١٨٢٥ - اقتبسه كاسانى A. Cassagne فى المرجع المذكور من قبل ص٣٧ .

[2] A. Cassagne, ibid .

بصيغة عقلانية لا مجال فيها للسحر والخيال، وتضييق نطاقه، ولكنها في الآن نفسه محاولة للاحتفاظ بطابعه الفردى وتلقائيته، على الرغم من اصطباغ كل شيء في الحياة بالصبغة الآلية.

ولا جدال في أن حركة "الفن لأجل الفن" تمثل أعقد المشكلات في ميدان علم الجمال بأسره. فهي أقوى تعبير عن الطابع الثنائي، المنقسم على نفسه روحيًا، للنظرة الفنية. فهل الفن غاية في ذاته، أم أنه مجرد وسيلة لغاية؟ تختلف الإجابة عن هذا السؤال تبعًا للموقف التاريخي والاجتماعي الخاص الذى يجد فيه المرء نفسه، بل أيضًا تبعًا للعنصر الذى يركز عليه المرء اهتمامه في التركيب المعقد للفن. فالبعض قد شبه العمل الفني بنافذة يطل المرء من خلالها على الحياة دون ما حاجة إلى إيضاح تركيب زجاج النافذة ذاته، أو مدى شفافيته أو لونه"[1]. وتبعًا لهذا التشبيه يبدو العمل الفني مجرد أداة للملاحظة والمعرفة، أى لوح زجاجي أو منظار لا أهمية له في ذاته، ولا قيمة له إلا من حيث هو وسيلة لغاية. ولكن كما أن المرء يستطيع أن يركز انتباهه على تركيب اللوح الزجاجي، دون اهتمام بالصورة التى تظهر على الجانب الآخر من النافذة، فكذلك يمكن النظر إلى العمل الفنى على أنه بناء شكلى مستقل يوجد لذاته، بوصفه كيانًا مترابطًا ذا دلالة، كاملاً متكاملاً في ذاته، تؤدى فيه كل التفسيرات التى تتعدى نطاق هذا الكيان ذاته، وكل "تأمل عبر النافذة". إلى الحد من تذوقنا لتماسكه الروحي. وبين وجهتى النظر هاتين يتأرجح هدف العمل الفنى على الدوام، أعنى بين النظر إليه على أنه كيان مستقل، منفصل عن كل واقع خارج عن نطاق العمل ذاته، والنظر إليه على أنه وظيفة تتحكم فيها الحياة والمجتمع والضرورة العملية. ولو تأملنا الأمر من وجهة نظر التجربة الجمالية المباشرة، لبدا لنا أن الاستقلال والاكتفاء الذاتى هما اللذان يكونان ماهية العمل الفنى، إذ أن الفن لا يستطيع أن يحقق إيهامًا كاملاً إلا بانعزاله عن الواقع وحلوله تماما محل الواقع. غير أن هذا الإيهام ليس هو المضمون الكامل للفن بأية حال. وكثيرا مالا يكون له دور في التأثير الذى يحدثه. فأعظم الأعمال الفنية تتخلى عن

---

[1] José Ortega Y Gasset : La Dehumanizacion del Arte, 1925, P. 19 .

النزعة الإيهامية الخداعة المميزة لعالم جمالى منطو على ذاته، وتشير إلى ما يقع خارجها. وهى تدخل فى علاقة مباشرة بالمشكلات الكبرى لعصرها، وتبحث دائمًا عن إجابة لهذين السؤالين: كيف يمكن أن تحقق الحياة البشرية لنفسها هدفها، وكيف يمكننا أن نشارك فى تحقيق هذا الهدف؟

وأشد مفارقات العمل الفنى غموضًا هى أنه يبدو موجودًا لذاته، ومع ذلك لا يبدو موجودًا لذاته، وأنه يخاطب جمهورًا عينيًا تتحكم فيه الظروف التاريخية والاجتماعية، ولكنه يبدو فى الوقت ذاته وكأنه لايريد أن يعرف أى جمهور على الإطلاق. فتارة يبدو "الحائط الرابع" للمسرح أشد المقدمات طبيعية، وتارة أخرى يبدو أشد الأوهام الجمالية إغراقًا فى الخيال. ولو تم القضاء على هذا الوهم برأى أو هدف أخلاقى أو مقصد عملى يحول من جهة دون الاستمتاع الكامل الخالص بالفن، فإن هذا يؤدى – من جهة أخرى – إلى اندماج المشاهد أو القارئ لأول مرة اندماجًا حقيقيًا فى العمل، واستيعابه لوجوده الكامل. ومع ذلك فليس للاختيار بين هذا الموقف أو ذاك شأن بالمقصد الفعلى للفنان. فحتى أشد الأعمال تحيزا من الوجهة السياسية والأخلاقية يمكن أن ينظر إليها على أنها فن بحت، أى على أنها بناء شكلى مجرد، بشرط أن تكون من الأصل عملاً فنيًا. ومن جهة أخرى فإن كل نتاج فنى، حتى ذلك الذى لم يربط مبدعه بينه وبين أى قصد عملى على الإطلاق، يمكن أن يعد تعبيرًا عن السببية الاجتماعية وأداة لها. فعلى الرغم من نزعة دانتى الإيجابية، فمن الممكن تفسير "الكوميديا الآلهية" تفسيرًا جماليًا خالصًا، مثلما أن من الممكن تفسير "مدام بوفارى" التربية الوجدانية Education sentimentale " تفسيرًا اجتماعيًا، على الرغم من نزعة فلوبير الشكلية.

ولقد كانت التيارات الفنية الرئيسية حوالى عام ١٨٣٠ – وهى "الفن الاجتماعى"، و"مدرسة العقل السليم" و"الفن لأجل الفن" – ترتبط بعضها ببعض بطرق معقدة متناقضة فى العادة. وقد تحكمت هذه التناقضات فى علاقة أتباع سان سيمون وفورييه بالرومانتيكية من جهة، وبالكلاسيكية البورجوازية من جهة أخرى. فهم قد رفضوا الرومانتيكية نظرا إلى شغفها بالكنيسة والملكية، وإلى نظرتها الخيالية البعيدة عن الواقع، ونزعتها الفردية الأنانية، ولكن السبب الرئيسى لرفضهم إياها

كان مبدأها السلبى المستسلم، "والفن لأجل الفن". ومع ذلك فقد كانوا من جهة أخرى يتعاطفون مع الرومانتيكية بسبب نزعتها التحررية وأخذها بمبدأ حرية الفن وتلقائيته، وتمردها على القواعد والسلطات الكلاسيكية. ولكنهم كانوا يشعرون أيضًا بالإعجاب الشديد نحو جهود الرومانتيكية فى مجال النزعة الطبيعية، فرأوا فى هذه النزعة الطبيعية تشابهًا مع مزاجهم الإيجابى الصريح. وكان التشابه بين الاشتراكية والنزعة الطبيعية هو السبب الرئيسى لإعجابهم ببلزاك، الذى أصدروا على أعماله حكمًا رفيعًا إلى حد بعيد، ولاسيما فى المرحلة الأولى من حياته الفنية[1]. ويرتبط بهذه المشاعر المتعارضة نحو الرومانتيكية، موقف متناقض على نفس النحو تجاه النزعة الكلاسيكية البورجوازية؛ ذلك لأن الاعتراف بالنزعة التحررية فى الفهم الرومانتيكي للفن يؤدى آليًا إلى إدانة العودة إلى النماذج الكلاسيكية فى الفن البورجوازى، على حين أن النفور من هوائية الشعر الرومانتيكي، والمسرح الرومانتيكي بوجه خاص، ومن مبالغاتهما، يتجلى فى موافقتهم جزئيًا على نزعة بونسار الكلاسيكية[2]. ولقد كان للبورجوازية والرومانتيكية موقف مناظر لهذا الموقف غير المستقر من جانب الاشتراكيين: إذ نجد البورجوازيين يوزعون إعجابهم بين الرومانتيكية الأكاديمية ودراما بونسار، وبالمثل كان الرومانتيكيون يتأرجحون بين النزعة الإيجابية وبين "الفن لأجل الفن". وكان هناك اتجاه رابع، هو أهم هذه الاتجاهات جميعًا من الوجهة التاريخية، يمر عبرالاتجاهات الثلاثة السابقة، هو النزعة الطبيعية عند ستاندال وبلزاك. وكانت العلاقة بين هذه النزعة الطبيعية وبين الرومانتيكية مزدوجة الاتجاه بدورها. وهذا الاتجاه المزدوج يناظر، قبل كل شىء، الانقسام الذى يقوم عادة بين جيلين متعاقبين أو تيارين عقليين متتاليين. فالنزعة الطبيعية كانت استمرارًا للرومانتيكية وانحلالاً لها فى الآن نفسه، وكان ستاندال وبلزاك هما وريثيها الأكثر شرعية، وهما فى الوقت ذاته أشد خصومها عنفًا.

إن النزعة الطبيعية ليست فهمًا متجانسًا واضح المعالم للفن، يرتكز دائمًا على نفس الفكرة عن الطبيعة، بل هى تتغير مع العصور، فتستهدف دائمًا غاية

---

(1) H. Hunt, op. cit., pp. 157 – 8.

(2) Ibid., p. 174.

خاصة مباشرة، وتهتم دائمًا بهدف ملموس، وتقصر تفسيرها للحياة على ظواهر خاصة. والمرء لا يجهر بإيمانه بالنزعة الطبيعية، لأنه يرى "قبليًا" أن التصوير المحاكى للطبيعة أكثر فنية من التصوير الزخرفى، بل لأنه يكتشف سمة أو اتجاهًا فى الواقع يود أن يزيده تأكيدًا ويود أن يساعد على تحقيقه أو يكافحه. مثل هذا الكشف ليس فى ذاته نتيجة ملاحظة مقيدة بالطبيعة، بل إن الاهتمام بالنزعة الطبيعية هو، على العكس من ذلك، نتيجة لمثل هذا الكشف. وقد بدأ جيل ١٨٣٠ حياته الأدبية بأن أدرك أن تركيب المجتمع قد طرأ عليه تغير تام، فقبل هذا التغير جزئيًا، وعارضه جزئيًا، ولكنه على أية حال اتخذ منه موقفًا يتميز بالإيجابية المتطرفة. وكان اتجاهه إلى النزعة الطبيعية نتيجة لهذه الإيجابية. فالنزعة الطبيعية لا تستهدف الواقع ككل، أو "الطبيعة" أو "الحياة" بوجه عام، بل تستهدف الحياة الاجتماعية بوجه خاص، أى ذلك المجال من مجالات الواقع الذى أصبحت له أهمية خاصة بالنسبة إلى هذا الجيل. وهكذا أخذ ستاندال وبلزاك على عاتقهما تصوير المجتمع الجديد المتغير، وأدى بهما استهداف التعبير عما فيه من سمات جديدة وفريدة إلى النزعة الطبيعية، وتحكم فى نظرتهما إلى الحقيقة الفنية. وإذن فالوعى الاجتماعى لجيل ١٨٣٠، وحساسيته للظواهر المرتبطة بالمصالح الاجتماعية، وإدراكه اللماح للتغيرات والتحولات فى القيم الاجتماعية، كل ذلك جعل كتابه مبدعى الرواية الاجتماعية والنزعة الطبيعية الحديثة.

إن تاريخ الرواية يبدأ بملاحم الفروسية فى العصور الوسطى. وصحيح أن هذه الملاحم لم تكن لها إلا صلة واهية بالرواية الحديثة بوجه عام، ولكن بناءها التراكمى وطريقتها فى السرد المتصل الذى يضم مغامرة وحلقة بعد الأخرى. هما المصدر الأول لتراث استمر محفوظًا، لا فى رواية المشردين (Picaresque novel) أو الرواية البطولية والرعوية فى عصر النهضة والباروك فحسب، بل أيضًا فى رواية المغامرات فى القرن التاسع عشر، وفى تصوير تيار الحياة والتجربة فى روايات بروست وجويس إلى حد ما. والواقع أن هذا البناء الذى تتميز به الرواية يرتبط بالاتجاه العام، المميز للعصور الوسطى بأسرها، نحو الشكل التراكمى، وبالنظرة المسيحية إلى الحياة بوصفها ظاهرة غير تراجيدية لا تبلغ ذروتها فى صراعات

درامية منعزلة، وإنما هى أقرب إلى طبيعة الرحلة ذات المراحل المتعددة. ولكنه يرتبط قبل كل شىء بتلاوة الشعر فى العصور الوسطى. وأدت الطباعة، أى القراءة المباشرة للكتب، والفهم الأكثر تركيزًا، السائد عن الفن فى عصر النهضة، إلى حلول طريقة فى العرض تتسم بإحكام أعظم وتفكك أقل، محل أسلوب السرد المتوسع. وعلى الرغم من أن بناء رواية دون كيخوته كان فى أساسه مماثلاً لروايات مشاهد المغامرات، فإنها تعد نقدًا لرواية الفروسية المبالغ فيها، حتى من وجهة النظر الشكلية الخالصة. ولكن أول خطوة فى التغير الحاسم نحو توحيد الرواية وتبسيطها، أتت على يد النزعة الكلاسيكية الفرنسية. صحيح أن رواية "أميرة كليف Princesse de Clèves " تعد مثلاً منعزلاً، إذ أن الروايات البطولية والرعوية فى القرن السابع عشر كانت لا تزال تنتمى إلى فئة قصص المغامرات المعروفة فى العصور الوسطى، بما فيه من تراكم للحوادث أشبه بالسيل المنهمر. ومع ذلك فإن هذه الرواية التى هى أعظم أعمال مدام دى لافايت، قد تحققت فيها فكرة الرواية الغرامية، ذات الموضوع الموحد والذروة الدرامية، وكذلك فكرة التحليل النفسانى لصراع واحد، وأصبحت هذه الفكرة إمكانًا يمكن تحقيقه فى أى وقت. أما رواية المغامرات فأصبحت تمثل الآن نوعًا أدبيًا من المرتبة الثانية . فمكانها خارج حدود الفن الذى يستهدف تمثيل موضوع ما، وهى تتميز بانعدام الدلالة والافتقار إلى المسئولية. ولقد كانت القراءات الرئيسية لأرستقراطية البلاط هى "قورش الأكبر Grand Cyrus وآستريه Astrée "[1]، غير أن الناس كانوا يقرءونها فى غيبة عن الأعين. ويقبلون عليهما وكأنهم مقبلون على ارتكاب رذيلة، أو على الأقل يرتكبون عملا ينم عن ضعف لا داعى للتباهى به. وقد ذكر بوسويه Bossuet فى كلمة الرثاء التى ألقاها فى جنازة "آنرييت دانجلوتير Henriette d'Angleterre " أن من محاسن المتوفاة عدم اكتراثها بالروايات المستحدثة وأبطالها الحمقى. وهذا كاف للدلالة على الطريقة التى كان يحكم بها علنا على هذا النوع الأدبى. ومع ذلك فإن

---

(1) الأولى رواية مغامرات عن حياة الامبراطور الفارس المشهور، ابن قمبيز الأول، والثانية رواية رعوية للكاتب "دونوريه دورفيه"، الذى عاش فى أوائل القرن السابع عشر وكان لها تأثير كبير فى الأدب الفرنسى اللاحق. (المترجم)

الطبقة الأرستقراطية لم تكن تنقاد، فيما يتعلق بمتعها الخاصة، للقواعد الكلاسيكية للفن، بل كانت غارقة في الاستمتاع بالمغامرات والمبالغات بنفس الانطلاق الذى كانت عليه دائمًا.

ولقد ظلت الرواية في القرن الثامن عشر تنتمى أساسًا إلى النمط المجزأ، المنقسم إلى مشاهد متلاحقة. فكانت رواية "جيل بلاس Gil Blas " و"الشيطان الأعرج Diable boiteux "[1]، بل روايات فولتير أيضًا، على الرغم من صغر حجمها، مبنية على طريقة الحلقات المسلسلة، كما أن "جليفر" و"روبنسون كروزو" كانا مثلين واضحين تمامًا للمبدأ التراكمى. بل أن "مانون ليسكو" و"حياة ماريان Vie de Marianne" و"الارتباطات الخطرة Liaisons dangereuses "[2]. ظلت تمثل أشكالاً انتقالية بين قصص المغامرات القديمة والرواية الغرامية، التى أصبحت بالتدريج هى النوع الأدبى الرئيسى، وبدأت تسود الأدب فى فترة الرومانتيكية المسبقة. وبظهور "كلاريسا هارلو Clarissa Harlowe "[3] و"الويز الجديدة Nouvelle Heloïse"[4] و"فيرتر"، انتصر المبدأ الدرامى فى الرواية، وبدأ تطور سيبلغ فيما بعد ذروته فى أعمال مثل "مدام بوفارى" لفلوبير "وأنا كارنينا" لتولستوى. وأصبح الانتباه الآن مركزًا على الحركة النفسية للقصة، أما الحوادث الخارجية فلم تكن تلقى اهتماما إلا بقدر ما تحدث من استجابات نفسية أو روحية. ولقد كانت سيطرة العامل النفسانى للقصة، أما الحوادث الخارجية فلم تكن تلقى اهتمامًا إلا بقدر ما تحدث من استجابات نفسية أو روحية. ولقد كانت سيطرة العامل النفسانى فى الرواية هى أوضح مظاهر عملية الاصطباغ بالصبغة الروحية والذاتية، التى كانت تمر بها ثقافة العصر.

أما رواية "تكوين الشخصية" (Bildungsroman) التى تمثل المرحلة التالية فى التطور، وأهم نوع أدبى، من الوجهة الأسلوبية، فى القرن التاسع عشر،

---

[1] الأولى رواية مغامرات للكاتب لوساج Lesage (١٧٠٧) والثانية رواية ساخرة للكاتب نفسه . (المترجم)

[2] رواية من تأليف "كوريلودى لاكلو Chordelos de Laclos (١٧٨٢) . (المترجم)

[3] رواية للكاتب الإنجليزى رتشاردسن (١٧٤٧) . (المترجم)

[4] رواية مشهورة لجان جاك روسو (١٧٦١) . (المترجم)

فتعبر بصورة أقوى عن الاتجاه إلى الاصطباغ بالصبغة الروحية. فقد أصبحت قصة تطور البطل هى قصة تكوين عالم بأكمله. ولم يكن من الممكن أن يظهر هذا النوع من الرواية إلا فى عصر أصبحت فيه الثقافة الفردية أهم مصادر الثقافة جميعًا، وكان لابد أن يظهر هذا النوع من الرواية فى ألمانيا، حيث كانت جذور الثقافة المشتركة أقرب ما تكون إلى السطحية. وعلى أية حال فإن رواية "فيلهلم مايستر" لجوته كانت أول رواية "تكوين للشخصية" بأدق معانى الكلمة، حتى لو كانت أصول هذا النوع قد وجدت فى أعمال سابقة، ولاسيما تلك الأعمال التى تحمل طابع المشاهد المتلاحقة، مثل "توم جونس" لفيلدنج "وتريسترام شاندى" لسترن.

ولقد أصبحت الرواية هى النوع الأدبى الرئيسى فى القرن الثامن عشر، لأنها تعبر على أشمل وأعمق نحو ممكن عن المشكلة الثقافية للعصر – ألا وهى التضاد بين النزعة الفردية والمجتمع. فلا يوجد نوع أدبى آخر تتجلى فيه صراعات المجتمع البورجوازى بمثل هذا الوضوح، أو يوصف فيه نضال الفرد وهزائمه بمثل هذه الإثارة. ومن هنا لم يكن من المستغرب أن يصف فريدرش شليجل الرواية بأنها النوع الأدبى الرومانتيكى بالمعنى الصحيح. ذلك لأن الرومانتيكية وجدت فيها أفضل تصوير ممكن للصراع بين الفرد والعالم، وبين الأحلام والحياة الواقعية، والشعر والنثر. ووجدت فيها أعمق تعبير عن ذلك الاستسلام الذى كانت ترى أنه الحل الوحيد لهذا الصراع. أما فى "فيلهلم مايستر" فقد وجد جوته حلا مضادًا تمامًا للحل الرومانتيكى. وكان عمله يمثل القمة التى بلغها تاريخ الرواية فى القرن الثامن عشر، كما كان هو النموذج الأول الذى يمكن أن ترد إليه، بطريق مباشر أو غير مباشر، أهم الأعمال التى تمثل هذا النوع، مثل "الأحمر والأسود Le Rouge et le Noir"[1] والأوهام الضائعة Les illusions Perdues [2] و"التربية الوجدانية"[3] وهينريش الأخضر Gruene Heinrich " بل كان فى الوقت ذاته أول نقد هام للرومانتيكية بوصفها طريقة فى الحياة. فهنا يشير جوته إلى أن انصراف

---

(1) رواية لستاندال (١٨٣١) (المترجم)

(2) رواية لبلزاك (١٨٣٧) (المترجم)

(3) رواية لجوستاف فلوبير (١٨٦٩) (المترجم)

الرومانتيكية عن الواقع أمر عقيم تمامًا – وتلك هى الرسالة الحقيقية لهذا العمل، وهو يؤكد أن المرء لا يستطيع أن يوفى العالم حقه إلا إذا كان مرتبطا به ارتباطًا روحيًا، وأن المرء لا يستطيع إصلاح العالم إلا من الداخل. ولم يحاول جوته أن يخفى التباين بين الروح الباطنية والعالم الخارجى، أو أن يتغافل عن التضاد بين الذات الروحية والواقع المألوف، ولكنه اعترف بأن الاحتقار الرومانتيكى للعالم إنما هو هروب من المشكلة الحقيقية[1]. على أن الأدب البورجوازى التالى قد استخف بدعوة جوته إلى أن يحيا الإنسان مع العالم ووفقًا لقواعد العالم، وحولها إلى نداء للتعاون مع العالم دون قيد أو شرط. وتحول التكيف السلمى – الذى ليس مع ذلك تكيفًا مطلقًا – للفرد مع الموقف القائم، إلى روح ذليلة عن التسامح المطلق، وإلى نزعة دنيوية نفعية. ولم يكن لجوته من دور فى هذا التطور إلا بقدر ما عجز عن إدراك استحالة التوفيق بين الأضداد سلميًا، وبقدر ما كان تفاؤله المتسرع إلى حد ما يزكى نفسه آليًا بوصفه أيديولوجية سياسة الاسترضاء والتهدئة البورجوازية. والواقع أن ستاندال وبلزاك قد أدركا التوترات بمزيد من الدقة، وحكما على الموقف بإحساس بالواقع أشد إرهافًا مما كان لدى جوته. فالرواية الاجتماعية، التى سجلا فيها استبصاراتهما، كانت خطوة أدت إلى تجاوز "رواية خيبة الأمل" الرومانتيكية، بل أدت أيضًا إلى تجاوز "رواية تكوين الشخصية" عند جوته. وقد اتخذا موقفا تجاوزا فيه الاحتقار الرومانتيكى للعالم، وانتقاد جوته للرومانتيكية، فى آن واحد. وكان تشاؤمهما ناجمًا عن تحليل للمجتمع خلا تمامًا من الأوهام المتعلقة بإمكان حل المشكلة الاجتماعية .

إن الواقعية التى وصف بها ستاندال وبلزاك الموقف، وفهمهما للديالكتيك الذى يحرك المجتمع، لم يكن له نظير فى أدب تلك الفترة، ولكن فكرة الرواية الاجتماعية كانت موجودة فى الجو. فقبل بلزاك بوقت طويل نجد عناوين فرعية مثل "مشاهد من المجتمع المهذب" أو "مشاهد من الحياة الخاصة"[2]. وقد كتب ستاندال. مشيرا إلى الرواية الاجتماعية فى عصره، فقال: "إن كثيرًا من الشبان

---

[1] Georg Lukacs : Goethe und seine Zeit, 1947, pp. 39 – 40 .

[2] M. Bardèche : Balzac romancier, pp. 3, 7 .

يصفون الأمور تمامًا كما تحدث يوميًا في الأقاليم .. وهذا الوصف لا يسفر عن فن كبير، ولكنه يسفر عن قدر كبير من الحقيقة"[1]. فمنذ وقت طويل كانت هناك بشائر وتجارب. ولكن الرواية الاجتماعية أصبحت، بفضل ستاندال وبلزاك، هي ذاتها الرواية الحديثة. وبدا الآن أن من المستحيل تمامًا تصوير شخصية بمعزل عن المجتمع، وترك هذه الشخصية تتطور خارج بيئة اجتماعية محددة. فحقائق الحياة الاجتماعية تشق طريقها إلى الوعي الإنساني، ولا يمكن بعد ذلك استبعادها منه. والواقع أن أعظم الأعمال الأدبية في القرن التاسع عشر، أعني أعمال ستاندال وبلزاك وفلوبير وديكنز وتولستوى ودستويفسكى، هي روايات اجتماعية، أيًا كانت الفئة الأخرى التي تنتمي إليها. وأصبح وضوح معالم الشخصيات من الوجهة الاجتماعية هو المعيار الذى تكون بفضله حقيقية ومعقولة، كما أن المشكلات الاجتماعية التي تواجهها هذه الشخصيات في حياتها هي العامل الأول الذى يجعلها موضوعات مناسبة للرواية الجديدة ذات النزعة الطبيعية. فهذا الفهم الاجتماعي للإنسان هو ما اكتشفه كتاب جيل ١٨٣٠ في مجال الرواية، وهو أكثر ما جذب انتباه مفكر مثل ماركس إلى أعمال بلزاك.

لقد كان ستاندال وبلزاك معا ناقدين قاسيين، بل خبيثين في كثير من الأحيان، للمجتمع، غير أن أحدهما نقده من وجهة النظر المتحررة، والآخر نقده من وجهة النظر المحافظة. وعلى الرغم من آراء بلزاك الرجعية فقد كان هو الفنان الأكثر تقدمية: فهو يدرك تركيب مجتمع الطبقة الوسطى بمزيد من الدقة، ويصف الاتجاهات التي تمارس تأثيرها فيها وصفًا أكثر موضوعية مما نجده عنده ستاندال. الذى كان أكثر ثورية من الناحية السياسية، ولكن تفكيره وإحساسه العام كان أشد تناقضًا. وربما كان هذا أبلغ مثل في تاريخ الفن كله، يبرهن بوضوح كامل على أن الخدمة التي يؤديها الفنان للتقدم لا تتوقف على عقيدته وميوله الشخصية بقدر ما تتوقف على قوة تصويره لمشكلات الواقع الاجتماعي ومتناقضاته. فقد كان ستاندال يحكم على عصره وفقًا لمفاهيم القرن الثامن عشر، التي كانت قد أصبحت عتيقة.

[1] اقتبسه "جول مارسان Jules Marsan في كتابه: Stendhal (1932), p. 141 .

وعجـز عن إدراك الدلالة الاجتماعية للرأسمالية. وصحيح أن بلزاك كان يرى أن هذه المفاهيم ذاتهـا تقدمـية أكـثر ممـا ينبغي، ولكنه لم يستطع أن يمنع نفسه من وصف المجـتمع فـى رواياتـه على نحو يجعل العودة إلى الأوضاع والأفكار السائدة فى عصر مـا قـبل الـثورة الفرنسـية مسـتحيلة تمامـا. لقـد كـان سـتاندال يـرى أن ثقافة عصر التـنوير، والعـالم العقـلى لديـدرو وهلفسـيوس ودولباك، هو العالم النموذجى الخالد. وكـان يعـتقد أن تدهـوره ظاهـرة عابـرة، ويؤمن بأن إحياءه فى المستقبل سيجىء فى الـيوم الـذى يـتوقع فـيه أن يعـترف بـه هو ذاته كفنان. أما بلزاك فأدرك أن الثقافة القديمة قد انهارت من قبل، واعترف بأن الأرستقراطية ذاتها عجلت بعملية الانهيار هـذه، ورأى فـى هـذه الظاهرة ذاتها علامة على تقدم الرأسمالية الذى لا يقاوم. ولقد كانـت نظـرة سـتاندال إلى العـالم سياسـية فـى أساسـها، وركز انتباهه، فى أوصافه للمجـتمع، عـلى "مسـار العمـل فى الدولة"[1] أما بلزاك فيقوم البناء الاجتماعى عنده عـلى الاقتصاد، وهو يستبق نظريات المادية التاريخية إلى حد ما. فهو يدرك تماما أن الأشـكال الفعلـية للعـلم والفن والأخـلاق، فضـلاً عـن السياسـة، تتوقف على الواقع المـادى، وأن الـثقافة الـبورجوازية بنزعـتها الفـردية وعقلانيـتها، ترجع جذورها إلى البـناء الاقتصـادى للرأسمالية. أما أن الأوضاع الإقطاعية كانت أقرب إلى مثله الأعلى مـن الأوضـاع البورجوازية الرأسمالية، فهذا أمر لا يؤثر بأية حال فى قيمة استبصاره هـذا. فعـلى الـرغم مـن تحمسـه للملكـية القديمـة، والكنيسة الكاثوليكية، والمجتمع الأرسـتقراطى، فـإن واقعـية نظـرته إلى العالم وماديتها كانت من بين الخمائر العقلية التى تمت بواسطتهاإذابة آخر بقايا الإقطاع.

كانـت روايـات سـتاندال سـجلات سياسية : فرواية "الأحمر والأسود" هى قصـة المجتمع الفرنسـى خلال عهد عودة الملكية، ورواية "دير بارما Chartreuse de Parme" هـى صـورة لأوروبـا تحـت حكـم "الحلـف المقـدس"، ورواية "لوسيان لوفـان Lucien Leuven " تحـليل اجـتماعى تـاريخى لملكـية يولـيو. ولقـد كانـت الـروايات ذات الخلفية التاريخية السياسية موجودة بدورها فى عهود أسبق بالطبع،

---

[1] M. Bardèche : Stendhal romancier, p. 422 .

ولكـن لم يخطـر بـبالى أى شخص قبل ستاندال أن يجعل من النظام السياسى لعصره موضـوعًا حقيقـيًا لروايـتـه. فـلم يكـن لـدى أى كاتـب قـبله مثل هذا الوعى باللحظة التاريخـية، أو مـثل هـذا الشـعور القـوى بأن التاريخ لا يتألف إلا من لحظات كـهذه فحسـب، وأنـه يكـون سـجلاً متصلاً للأجيال. ولقد استشعر ستاندال عصره على أنه عهـد وعـود وتوقعات لا تتحقق، وطاقات لا تستغل، ومواهب خاب أملها. واستشعر هـذا العصر على أنه مأساة هزلية فظيعة، تقوم فيها الطبقة الوسطى الوصولية بدور لا يقـل وضـاعة عـن دور الأرسـتقراطية المـتآمرة، وعلى أنه دراما سياسـية لا يعدو فيها المـثلون جمـيعًا أن يكونوا متآمرين، سواء أكانوا يوصفون بأنهم رجعيون متطرفون أو تقدمـيون. وهـو يتساءل: أليست أية وسيلة، فى مثل هذا العالم الذى يكذب فيه كل شـخص ويـنافق، صـالحة مـا دامـت تـؤدى إلى النجاح؟ إن أهم شىء هو ألا ينخدع المـرء، أى أن يكـذب ويدعـى عـلى نحـو أفضـل مـن الآخـرين. ولقـد كانت روايات سـتاندال العظـيمة تـدور حـول مشـكلة الـنفاق، وحول سر التعامل مع الناس وكيفية حكـم العـالم، فكـل أعمالـه هذه أشبه بكتب مدرسية تعلم الناس الواقعية السياسية، ومقـررات دراسـية فـى تعلـيم الـلا أخلاقـية السياسية. وقد لاحظ بلزاك بالفعل، فى نقـده لسـتاندال، أن روايـة "ديـر بارمـا" هـى نـوع آخر من كتاب "الأمير"، لم يكن ميكافيـلى نفسـه يسـتطيع أن يكتـبه عـلى أى نحو آخر لو كان قد عاش مهاجرا فى إيطالـيا فـى القـرن التاسـع عشـر. والواقـع أن الشعار الميكافيلى الذى وضعه جوليان سـوريل Julien Sorel ، وهو: "من يرغب فى الغايات يرغب فى الوسائل" — هذا الشـعار يجـد هـنا صـيغته الكلاسيكية كما استخدمها بلزاك نفسه مرارًا، ألا وهى أن على المرء أن يقبل قواعد لعبة العالم، إذا شاء أن يكون له فى العالم شأن، وأن يكون له فى اللعبة دور.

إن أهـم مظاهـر اخـتلاف المجـتمع الجديـد عـن المجـتمع القديم. فى نظر سـتاندال، هـى تغـير أشكال الحكم فيه، وانتقال السـلطة، وتغير الأهمية الاجتماعية للطـبقات. فالـنظام الـرأسمالى فـى نظـره نتـيجة لإعـادة البـناء السياسى. وهو يصف المجـتمع الفرنسى فى مرحلة من تطوره كانت الطبقة الوسطى قد حققت فيها التفوق الاقتصـادى بـالفعل، ولكـن كـان لا يـزال علـيها أن تكـافح مـن أجـل مكانـتها فـى

المجتمع. وقد صور ستاندال هذا الصراع من وجهة نظر ذاتية، شخصية، بالطريقة التى تبدى بها للطبقة المثقفة الصاعدة. فتشرد جوليان سوريل وغربته هى اللحن المميز لأعماله بأسرها، وهو النغمة الأساسية التى يكتفى بتنويعها وتغيير مفاتيحها فى رواياته الأخرى، ولاسيما فى "دير بارما" و"لوسيان لوفان". وكانت المشكلة الاجتماعية فى رأيه تنحصر فى مصير أولئك الشبان الطموحين ، الصاعدين من الطبقات الدنيا، الذين اقتلعهم تعليمهم من جذورهم، والذين كانوا يجدون أنفسهم بلا مال وبلا اتصالات فى نهاية فترة الثورة والذين خدعتهم الفرص التى أتاحتها لهم الثورة الفرنسية من جهة، وحسن حظ نابوليون من جهة أخرى. فأرادوا أن يقوموا بدور فى المجتمع يتفق مع مواهبهم وطموحهم، ولكنهم اكتشفوا آخر الأمر أن كل سلطة وكل نفوذ وكل المناصب الهامة تشغلها طبقة النبلاء القديمة والطبقة الأرستقراطية المالية الجديدة، وأن التفاهة تحل فى كل مكان محل المواهب الأرفع والذكاء الأعظم. وهكذا فإن المبدأ الذى نادت به الثورة الفرنسية، والقائل : إن كل شخص صانع مصيره، وهى فكرة كانت غريبة تمامًا عن "العهد البائد"، ولكنها كانت مألوفة تمامًا لدى الشباب الثورى فى تلك الفترة – هذا المبدأ فقد صلاحيته ولم يعد ساريًا. وهو لا يكف عن ترديد أنه لو كان جوليان سوريل قد عاش قبل ذلك العهد بعشرين عامًا، لتشكل مصيره على نحو مختلف كل الاختلاف. إذ كان عندئذ يستطيع أن يصل إلى رتبة المقدم (كولونيل) وهو فى الخامسة والعشرين، وإلى رتبة اللواء (جنرال) وهو فى الخامسة والثلاثين. فهو قد ولد متأخرًا أكثر مما ينبغى. أو متقدمًا أكثر مما ينبغى، وهو يقف فيما بين العصور، مثلما أنه يقف فيما بين الطبقات. فإلى أين ينتمى، وإلى أى جانب ينحاز؟ هذا هو السؤال القديم المألوف. أعنى مشكلة الرومانتيكية وقد ظهرت مرة أخرى وظلت دون حل كما كانت دائمًا.
ولعل أوضح ما يتجلى فيه الأصل الرومانتيكى لأفكار ستاندال السياسية هو أنه يجعل حق بطله فى النجاح والمركز مبنيًا على مزايا الموهبة والذكاء والنشاط فحسب. فهو فى نقده لعهد عودة الملكية وفى دفاعه عن الثورة الفرنسية، يبنى حجته على اعتقاده الجازم بأن الحيوية والطاقة الحقة لا توجد بحق إلا فى الشعب. وهو ينظر إلى ظروف جريمة القتل الشاذة التى ارتكبها الطالب برتيه Berthet . والتى

يستخدمها موضوعًا رئيسيًا فى رواية "الأحمر والأسود"، على أنها دليل على أن الناس العظام سيظهرون من الآن فصاعدًا من تلك الطبقات الدنيا القوية التى لا زالت قادرة على الإحساس بانفعال حقيقى، والتى لا ينتمى إليها "برتيه" فحسب، بل ينتمى إليها نابوليون أيضًا، كما أصبح يؤكد الآن.

وعلى هذا النحو بدأ الصراع الطبقى الواعى يحتل مكانه فى الأدب بمعناه الصحيح. صحيح أن كبار الكتاب فى العصور السابقة كانوا قد وصفوا الصراع بين مختلف مستويات المجتمع، إذ لا يمكن لأى تصوير للحقائق الاجتماعية أن يكون مطابقًا للحياة إذا أغفل معالجة هذا الموضوع. غير أن المعنى الحقيقى للصراع لم يكن يتحقق فى الشخصيات الأدبية، ولا حتى فى مبدعيها. بل أن العبيد ورقيق الأرض والفلاحين كانوا يظهرون فى الأدب الأقدم عهدا بمعدل كبير نسبيًا — بوصفهم شخصيات هزلية عادة — وكان الشخص الذى ينتمى إلى عامة الشعب لا يوصف بأنه يمثل عنصرًا فجا فى المجتمع فحسب، وإنما كان يوصف أيضًا بأنه متطلع إلى ما هو أعلى منه، كما فى رواية "الفلاح الوصولى Le Paysan Parvenu " لماريفو مثلاً. غير أن ممثل الطبقات الدنيا، أى الطبقات الأدنى من القطاع الأوسط للبورجوازية، لم يكن يظهر أبدًا على أنه رائد لطبقة مستعبدة، ومن هنا فقد كان جوليان سوريل أول بطل فى رواية يشعر دائمًا بأصله الشعبى، وينظر إلى كل نجاح على أنه انتصار على الطبقة الحاكمة، وإلى كل هزيمة على أنها إذلال. بل إنه لم يستطع أن يغتفر لمدام دى رينال Rénal ، وهى المرأة الوحيدة التى كان يحبها بحق، كونها غنية تنتمى إلى الطبقة التى يتصور أن عليه أن يأخذ حذره منها على الدوام. وفى علاقته "بماتيلد دى لامول" لا يعود من الممكن تمييز الصراع الطبقى من الصراع بين الجنسين على الإطلاق. ولم يكن الخطاب الذى وجهه إلى قضاته سوى إعلان للحرب الطبقية، وتحد لأعدائه فى الوقت الذى كانت الفأس مسلطة بالفعل على رأسه. أنه يقول : "سادتى، لم يكن لى شرف الانتماء إلى طبقتكم الاجتماعية. إنكم تروننى فلاحًا متمردًا على مصيره الوضيع .. أنى لأرى رجالاً يودون أن يعاقبوا ويخيفوا فى شخصى تلك الفئة من الشبان الذين ولدوا فى طبقة منحطة فقيرة، ثم أتيحت لهم الفرصة لكى يتعلموا، وواتتهم الشجاعة لكى يختلطوا بتلك الأوساط التى

يطلق عليها غرور الأغنياء اسم المجتمع الراقى.." ومع ذلك فإن المؤلف ليس معنيا بالصراع الطبقى وحده، بل ليس معنيًا به أساسًا، وليس تعاطفه منصبًا على الفقراء والمستعبدين فحسب، بل على الأبناء الموهوبين الحساسين المنبوذين، وعلى ضحايا الطبقة الحاكمة المتحجرة القاسية. ومن هنا فإن جوليان سوريل، ابن الفلاح، وفابريس دل دونجو، سليل الأسرة الأرستقراطية العتيقة، ولوسيان لوفان، وارث الملايين، كل هؤلاء يبدون حلفاء، وزملاء فى الكفاح وفى الآلام، يجمع بينهم الشعور بالاغتراب والتشرد فى هذا العالم العادى التافه. فعصر عودة الملكية قد خلق أوضاعًا يعد فيها الإذعان هو الطريق الوحيد إلى النجاح، ولا يعود أحد فيها قادرًا على التنفس والحركة بحرية، أيًا كان أصله.

على أن المصير المشترك لأبطال ستاندال لا يغير من حقيقة أن الصراع الطبقى هو المصدر الاجتماعى للنوع الجديد من البطل، وإن "فابريس ولوسيان" ليسا إلا تحويرين أيديولوجيين لجوليان، وفرعين لتلك الشخصية "الشعبية الساخطة". ونوعين لذلك "التعس الذى يشن الحرب على المجتمع بأسره". فلولا وجود طبقة وسطى تهددها الرجعية، وطبقة مثقفة مكتوب عليها أن تتخذ موقفًا سلبيًا، وكان ستاندال ذاته ينتمى إليها — لولا ذلك لاستحال تصور شخصية فابريس دل دونجو، مثلما يستحيل تصور شخصية جوليان سوريل. لقد أصبح "هنرى بيل"[1] الموظف بالجيش الأمبراطورى، يتقاضى نصف مرتب فى عام ١٨١٥، وأخذ يتقدم لوظيفة جديدة طوال سنوات، ولكنه لم يستطع حتى أن يحصل على وظيفة أمين مكتبة. وعاش فى منفى اختيارى بعيدًا عن فرنسا، وبعيدا عن احتمال الحصول على عمل دائم، وكأنه شخص تحطمت سفينة حياته. أنه يكره الرجعية، ولكنه كلما تكلم عن الحرية، لم يفكر إلا فى نفسه، وفى حقه فى "البحث عما فيه سعادته". فسعادة الفرد، أى السعادة بالمعنى الأبيقورى الصرف، هى فى نظره هدف كل جهد سياسى. ولم تكن نزعته التحررية نتيجة لشعور ديمقراطى أصيل. بل كانت نتيجة لمصيره الشخصى ولتعليمه، ولما ولدته فى نفسه تجارب الطفولة من عداء للمجتمع.

---

(١) الاسم الحقيقى لستاندال. (المترجم)

ولافتقاره إلى النجاح فى الحياة. فهو "طفل يسارى"[1] — وذلك أولاً لكونه ضحية عقدة أوديب، وكذلك لكونه قد تتملذ على جده الذى نقل إليه روح عصر التنوير، والذى كان بدوره تلميذًا مخلصًا لفلاسفة القرن الثامن عشر الفرنسيين. وقد أدى إخفاقه المستمر إلى إبقاء جذوة هذه الروح مشتعلة فيه، وتحويله إلى شخص متمرد، غير أنه من الوجهة الانفعالية شخص أرستقراطى فردى النزعة، ينفر من كل غرائز القطيع. فعبادة البطولة الرومانتيكية عنده، وتمجيده للشخصية القوية الموهوبة غير العادية، ونظرته إلى "القلة السعيدة"، ونفوره المرضى من كل ما هو شعبى، ونزعته الجمالية ومظهريته، كل ذلك كان تعبيرًا عن ذوقه المرهف الحساسية، الميال إلى الأرستقراطية. أنه يخشى الجمهورية، ويرفض أن تكون له أدنى صلة بالجماهير، ويحب الراحة والترف، ويرى أن الحالة السياسية المثلى هى الملكية الدستورية التى تضمن للمثقف حياة خالية من الهموم. وهو يحب الصالونات الثقافية، وحياة الفراغ والمتعة، ويميل إلى الناس المهذبين، الأذكياء، أصحاب النزوات. وهو يخشى أن تؤدى الجمهورية والديمقراطية إلى إفقار الحياة وإلقاء ظل من الكآبة عليها، وأن تؤدى إلى انتصار الجماهير الخشنة الجاهلة على المجتمع المهذب المثقف، الذى يجد لذة عميقة فى متع الحياة. إنه يقول: إنى أحب الناس وأكره الطغاة، ولكنى لو اضطررت إلى أن أعيش دائمًا مع الناس لكان ذلك عذابًا لى".

وعلى الرغم مما كان ستاندال يشعر به من تعاطف مع جوليان سوريل، فقد كان يتابعه بعين ناقدة تمامًا، وبرغم كل إعجابه بعبقرية هذا المتمرد الشباب ونقائه، فإنه لا يدعنا نتغافل عن تحفظاته إزاء طبيعته السوقية. فهو يفهم مرارته ويشاركه احتقاره للمجتمع، ويوافق على نفاقه الذى لا يشوبه شىء من تأنيب الضمير، ورفضه التعاون مع المحيطين به، ولكن ما لا يفهمه ولا يقره على الإطلاق هو "فقدان الثقة الأهوج"، والشكوك المرضية المذلة للإنسان السوقى الذى تعذبه عقد النقص ومشاعر البغض، وإحساسه العاجز الأعمى بالرغبة فى الانتقام، وغيرته القبيحة المشوهة. وإن وصف مشاعر جوليان بعد الرسالة التى تضمنت إعلان ماتيلد لحبها

---

[1] Albert Thibaudet : Stendhal, 1931; Henri Martineau : L'Oeuvre de Stendhal, 1945, p. 198.

ليبين على أوضح نحو ممكن المسافة التى تفصل بين ستاندال وبطله. بل أنه يمثل بالفعل مفتاحًا للرواية بأسرها، ويذكرنا بأن قصة جوليان سوريل ليست مجرد اعتراف شخصي من جانب الكاتب. والأصح أن الكاتب، حين يواجه هذا الارتياب المريض يطغى عليه شعور بالاستغراب والخشية والرعب. وهكذا يقول دون أى تعاطف، ودون أدنى محاولة للاغتفار لجوليان: "كانت نظرة جوليان قاسية، وكان وجهه مرعبًا". فهل يمكن ألا يكون قد خطر ببال ستاندال على الإطلاق أن أعظم خطيئة ارتكبها المجتمع فى حق جوليان هى أنه جعله على هذا القدر من الارتياب، ومن التعاسة، ومن انعدام الإنسانية فى تشككه؟.

لقد كان فى آراء ستاندال السياسية من التناقض بقدر ما كان فى ظروف حياته. فهو ينتمي، من حيث أصله العائلى، إلى الطبقة الوسطى العالية، ولكن تعليمه جعله معاديًا لها. وفى عهد نابليون شغل منصبًا رسميًا عظيم الأهمية، واشترك فى حملات الإمبراطور الأخيرة، ومن الجائز أنه تأثر بها إلى حد بعيد، ولكنه لم يكن متحمسًا لها على الإطلاق — فقد كانت لا تزال لديه تحفظاته على الطاغية العنيف والغازى الذى لا يرحم[1]. ولقد كانت عودة الملكية تعنى فى البداية، بالنسبة إليه بدوره، السلام ونهاية فترة الثورة الطويلة، غير المستقرة، وغير المأمونة. ولم يكن فى البداية يشعر بأنه غريب أو غير مرتاح فى فرنسا الجديدة. ولكنه حين أخذ يشعر تدريجيًا بضياع الأمل فى حياته التى يعيش فيها بنصف مرتب. ويحن كشفت الملكية العائدة عن وجهها الحقيقى، أخذت كراهيته للنظام الجديد ونقمته عليه تزداد، كما ازداد فى الوقت ذاته تحمسه لنابوليون. ولقد أدى ضعفه الذى جعله ميالاً إلى الحياة الطيبة المريحة، إلى جعله خصمًا لعملية التسوية الاجتماعية، غير أن فقره وافتقاره إلى النجاح أبقيا جذوة انعدام الثقة والعداء نحو النظام السائد مشتعلة، وحالا بينه وبين التفاهم مع الرجعية الحاكمة. ولقد كان هذان الاتجاهان ماثلين دائمًا فى ذهن ستاندال، وكان أحدهما يطغى تارة، والآخر تارة أخرى، حسب الظروف الخاصة لحياته. ففى خلال فترة عودة الملكية، التى

---

[1] Cf. Jean Mélia : "Stendhal et Taine". La Nouvelle Revue, 1910, p. 392.

كانـت بالنسـبة إلـيه فترة إخفاق، ازداد سخطه وتطرفه الثورى فى مجال السياسة، ولكـنه بمجـرد أن تحسـنت ظـروفه الشخصية، أخذت نفسيته تهدأ، وتحول المتمرد إلى مدافـع عن النظام، وإلى محافظ معتدل[1]. فرواية "الأحمر والأسود" كانت لا تزال اعترافًـا لـثائر مقـتلع من جذوره، على حين أن "دير بارما" عمل ألفه رجل وجد فى العـزوف طمأنينة داخلية وقوة روحية هادئة[2]. وهكذا تحولت التراجيديا إلى كوميديا تراجـيدية، وتحولـت عـبقرية الكراهـية إلى حكمـة عطوف، تكاد تكون مسالمة، وإلى روح مـن المـرح الصـريح المترفـع، الـذى يتأمل كل شىء بموضوعية صارمة، وإن كان يعـترف فـى الوقـت ذاتـه بنسـبية الأشياء جميعًا، وبضعف كل ما ينتمى إلى المجال الإنسـانى. ولـيس مـن شـك فـى أن هـذا يـؤدى إلى أن تشـوب كتابـته مسـحة مـن الاسـتخفاف، ونغمـة من التسامح الذى يتخذ له شعارًا من عبارة: "أن فهم كل شىء يعـنى اغـتفار كـل شـىء"، ولكـن مـا كان أبعد ستاندال عن روح الاستسلام للعرف، الـتى تمـيزت بهـا الـبورجوازية المـتأخرة، والـتى كانت تغتفر كل شىء داخل نطاق عاداتهـا الـتى تواضـعت علـيها، ولا تغـتفر شـيئًا خارجًا عنها. وما أعظم الفارق فى القيم بـين الحالـتين! مـا أشـد حماسـة سـتاندال للشـباب، والشـجاعة، والعقـل، والحاجـة إلى السـعادة، وإلى اسـتمتاع أصـحاب المواهب بالسعادة وخلقهم إياها، وما أشـد مـا تشـعر بـه الـبورجوازية الـتى نجحـت واسـتقرت من عناء وسأم وخوف من السـعادة. إن الكونـت "موسـكا" يقـول: "أود أن أكـون أسعد من الباقين، لأنى أملك كـل شـىء لا يملكونـه.. وَلكـن لـنكن أمناء. إن هذه الفكرة لابد أن تشوه ابتسامتى.. ولابـد أن تضـفى عـلى مسـحة مـن الأنانـية والرضـا بـالذات .. أمـا هو، فما أعذب ابتسامته. (يقصد فابريس). إنه يعبر عن السعادة الطليقة للشباب البكر، ويخلق هذه السـعادة فـى الآخـرين". ومـع ذلـك فإن موسكا لم يكن شريرًا، وكل ما فى الأمر أنه شـخص ضـعيف بـاع نفسـه. ولكـن سـتاندال يـبذل جهدًا كبيرًا لكى يفهمه. بل أنه يتسـاءل فـى "الأحمـر والأسـود" : "مـن الذى يعلم ما يمر به المرء وهو فى طريقه إلى القيام بعمل عظيم؟" "لقد سرق دانتون، وباع ميرابو نفسه. وسرق نابوليون من إيطاليا

---

(1) Pierre Marnineau : Stendhal, 1934, p. 302 .

(2) Henri Martineau, op. cit., p. 470 .

الملايين التى لم يكن يستطيع بدونها أن يحقق أى تقدم .. ولكن لافايت وحده هو الذى لم يسرق. فهل ينبغى أن يسرق المرء، وأن يبيع نفسه؟" من الواضح أن ستاندال هنا ليس قلقًا على ملايين نابليون: بل هو يكتشف الديالكتيك المحتوم للأفعال التى يتحكم فيها الواقع المادى، أعنى مادية كل وجود وكل حياة عملية — ويا له من كشف مدمر بالنسبة إلى شخص رومانتيكى بفطرته، وإن كان رومانتيكيًا متحفظًا .

إن إغراءات الرومانتيكية، ومقاومة هذه الإغراءات، موزعان عند ستاندال بدرجة متساوية إلى حد لا نجد له نظيرًا عند أى ممثل آخر للقرن التاسع عشر. وهذا هو أصل الافتقار إلى الانسجام فى فلسفته السياسية. فقد كان ستاندال عقلانيًا ووضعيًا بالمعنى الدقيق، ووجد أن كل ميتافيزيقا، وكل تأمل مجرد ومثالية بحتة من النوع المعروف لدى الألمان، غريبة عنه وبغيضة إليه. فعنده أن جوهر الأخلاق، وأساس النزاهة العقلية، إنما ينحصر فى مقاومة إغراءات الخرافة والخداع الذاتى. وهو يقول عن إحدى شخصياته المفضلة، وهى الدوقة سانسيفرينا Sanseverina : "أن خيالها الخصب كان أحيانًا يحجب الأشياء عن عينيه بهالة من الغموض. ولكن الأوهام المتعددة التى يولدها الجبن كانت غريبة عنها. "ولقد كان أرفع مثل أعلى للحياة فى نظره، هو ذلك الذى كان يعتز به فولتير ولوكريتيوس. وأعنى به أن يعيش المرء متحررًا من الخوف. وكان إلحاده ينحصر فى الصراع ضد طاغية الإنجيل والأساطير. ولم يكن إلا شكلاً من أشكال النضال الدائم الذى يحارب به الواقعى المخلص كل الأكاذيب والخداع. وكان بغضه لكل بلاغة وعاطفية مفرطة. وللألفاظ والعبارات الضخمة، وللأسلوب البراق الفخم القاطع عند شاتوبريان ودى ميستر. وشغفه بالأسلوب الواضح الموضوعى الجاف "للقانون المدنى"، وميله إلى "التعريفات الجيدة"، والجمل القصيرة الدقيقة، التى لا لون لها — كل ذلك كان تعبيرًا عن ماديته الصارمة القاطعة، "البطولية" على حد تعبير "بورجيه Bourget ". أى عن الرغبة فى أن يتأمل ما هو موجود ويجعل غيره يتأمله. بعين نفاذة. إنه يشك فى كل مبالغة وتظاهر. ويراها غريبة عنه. وعلى الرغم من أنه كان يتحمس فى كثير من الأحيان. فإنه لم يكن يلجأ أبدًا إلى المبالغة والتهويل فى

التعبير. مثال ذلك ما لوحظ من أنه لا يقول أبدًا "الحرية" بل يكتفي دائمًا بأن يقول "المجلسان وحرية الصحافة"[1]. وهذه بدورها علامة على كراهيته لكل ما هو غير واقعي، وكل ما يبدو مفرطًا في انفعاليته، وهو أيضًا جزء من كفاحه ضد الرومانتيكية وضد مشاعره الرومانتيكية الخاصة.

ذلك لأن ستاندال كان، من الوجهة الانفعالية، رومانتيكيًا. "صحيح أنه يفكر مثل هلفسيوس، ولكنه ينفعل مثل روسو"[2]. ولقد كان أبطاله مثاليين خابت آمالهم، ومندفعين متحمسين، وأطفالاً غير مدللين، لم تلوثهم قذارة الحياة. إنهم، مثل سلفهم المشهور سان برو Saint - Preux ، محبون للوحدة وللمرتفعات المنعزلة، حيث يستطيعون أن يحلموا في سلام، ويكرسوا أنفسهم لذكرياتهم. وتتميز أحلامهم وذكرياتهم وأفكارهم الدفينة بأنها مفعمة بالرقة. تلك هي القوة الهائلة التي تقف إزاء العقل عند ستاندال، وهي مصدر أنقى شعر وأعمق سحر في أعماله. غير أن رومانتيكيته ليست على الدوام شعرًا خالصًا وفنًا نقيًا لا تشوبه شائبة، بل هي العكس من ذلك مملوءة بالسمات الخيالية الغريبة المريضة المقبضة. وعبادته للعبقرية لا تنحصر على أي نحو في مجرد حماسة للعظمة ولما هو فوق الإنساني، بل تنحصر في الوقت ذاته في الاستمتاع بما هو مسرف غير مألوف. وتمجيده في الوقت ذاته في الاستمتاع بما هو مسرف غير مألوف. وتمجيده "للحياة الخطرة" لا يعني مجرد تبجيل البطولة وانعدام الخوف، بل هو أيضًا تغاض عن روح الشر والجريمة. ففي وسعك إذا شئت أن تنظر إلى "الأحمر والأسود" على أنها رواية مثيرة ذاته نهاية براقة تبعث الرعب، وأن تنظر إلى "دير بارما" على أنها رواية مغامرات مملوءة بالمفاجأة، وبالمواقف الحرجة التي تأتي فيها النجدة بمعجزة، وبمظاهر القسوة والمواقف الميلودرامية. إن "النزعة البيلية Beylism "[3] ليست مجرد عبادة للسلطة والجمال، بل هي أيضًا عبادة للذة وإيمان بالقوة الغاشمة — إنها شكل من أشكال

---

(1) Emile Faguet : Politiques et moralists, III, 1900, p. 8.

(2) M. Bardèche : Stendhal romancier, p. 47.

(3) كان اسم ستاندال اسما مستعارًا، أما الاسم الأصلي للكاتب فهو "هنري بيل Beyle "، أي أن "البيلية" هي الاتجاه الذي يمثله ستاندال. (المترجم)

النزعة الشيطانية الرومانتيكية. بل إن تحليل ستاندال لثقافة العصر الحاضر رومانتيكي بأسره، فهو مستلهم من تحمس روسو للحالة الطبيعية، وإن كان تفكير روسو قد اتخذ عنده شكلاً سلبيًا مبالغًا فيه، إذ أنه لا يقتصر على أن ينعى على الحضارة الحديثة ضياع التلقائية فيها، بل هو ينعى عليها أيضًا نضب معين الشجاعة اللازمة لارتكاب جرائم عظيمة ومثيرة. والواقع أن النزعة البونابارتية عند ستاندال هي خير دليل على الطابع المميز لذهنه، الذى كان معقدا، وظل بقدر معين، رومانتيكيًا إلى حد بعيد. وقوام عبادة نابوليون هذه ينحصرإلى جانب التمجيد الجمالي للعبقرية، في تقدير الشخص الصاعد من طبقة دنيا، والرغبة في علو المكانة في المجتمع، من جهة، وفي الإحساس بالتضامن مع المهزوم، ومع ضحية الرجعية وقوى الظلام من جهة أخرى. فنابوليون، في نظر ستاندال، هو من جهة ذلك الضابط الصغير الذى أصبح حاكمًا للعالم، وهو الابن الأصغر في الحكاية الخرافية. الذى يحل اللغز ويفوز ببنت السلطان، وهو من جهة أخرى الشهيد الخالد والبطل الذى كان أكرم من أن يعيش في هذا العالم الفاسد، والذى راح ضحية له. ولقد امتزجت لاأخلاقية الموقف الرومانتيكي ونزعته الشيطانية أيضًا بعبادة نابليون هذه، وحولتها من تمجيد للعظمة في الخير والشر، ومن إعجاب بالعظمة على الرغم من الشر الذى تضطر في كثير من الأحيان إلى إحداثه، إلى عبادة للعظمة لا لشيء إلا لكونها على استعداد لارتكاب الشر، بل والجريمة أيضًا. أن شخصية نابوليون عند ستاندال، مثل شخصية سوريل عنده، تمهدان الطريق لشخصية "راسكولنيكوف". فهما تجسد لما كان دستويفسكي يعنيه بالنزعة الفردية الغربية، وهي النزعة التى جعل منها سببًا لهلاك بطله.

ولقد كان استسلام ستاندال، بدوره، يتسم بسمات رومانتيكية متعددة. وكان ارتباطه برواية خيبة الأمل الرومانتيكية أقوى من ارتباط نزعة التشاؤم الباردة الرزينة عند بلزاك بها. غير أن النهاية في روايات ستاندال لا تقل سوءا عن مثيلتها عند بلزاك. وكل ما بينهما من فارق ينحصر في طريقة الاستسلام لا في مداه. فأبطاله بدورهم مقهورون، وهم بدورهم يموتون ميتة بائسة، أو يضطرون إلى التسليم والمهادنة. وهي نهاية أسوأ من السابقة، وهم يموتون صغارا أو يعتزلون العالم وقد

خابت آمالهم. ولكنهم جميعًا يسأمون الحياة فى النهاية، ويبلغ بهم العناء والقلق مداه، ويحترقون، ويكفون جميعًا عن الصراع، وينتهى بهم الأمر إلى التفاهم والمساومة مع المجتمع. فموت جوليان نوع من الانتحار، ونهاية "دير بارما" هزيمة محزنة بنفس المقدار. وتظهر نغمة العزوف حتى منذ رواية "أرمانس Armance "، التى تعد فكرة العجز الجنسى فيها رمزًا واضحًا لذلك الاغتراب الذى يعانى منه كل أبطال ستاندال. ويظهر صدى هذه الفكرة فى اعتقاد "فابريس" الشاب بأنه عاجز عن الحب الحقيقى، وفى شكوك جوليان فى قدرته على الحب، وعلى أية حال فهو لا يعرف ما فى قوة الحب من نشوة ومن محو للذات، وما فيها من استغراق تام فى الحركة ونسيان الذات تمامًا بالاندماج فى المحبوب. فليس الحاضر نعمة فى نظر أبطال ستاندال، بل أن السعادة تكمن دائمًا فيما تجاوزه، وهم لا يفكرون فيها إلا بعد أن تكون قد مضت وولت. والحق أنه ليس ثمة مظهر لنظرة ستاندال الأسيانة إلى الحياة، أشد تأثيرًا من ذلك الحزن الذى يكمن فى إدراك جوليان أن أيام "فرجى وفريير" التى عاشها دون وعى ودون تقدير، والتى اختفت حتمًا وإلى الأبد، كانت أجمل وأفضل وأروع شىء يمكن أن تقدمه الحياة. فنحن لا نشعر بقيمة الشىء إلا بعد أن ينقضى، ولا يعرف جوليان قيمة الحياة، وحب مدام دى رينال، إلا فى ظل الموت، ولا يكتشف فابريس السعادة الحقة والحرية الروحية الأصيلة إلا وهو فى السجن. لقد تساءل "رلكه" ذات مرة، وهو أمام قفص الأسد: من يدرى أين تكون الحرية، أمام القضبان أو خلفها؟ - وإنه لسؤال ينتمى إلى صميم روح ستاندال والرومانتيكية .

وعلى الرغم من كراهية ستاندال للأسلوب البراق القاطع، فقد كان وريثًا للرومانتيكية حتى من وجهة نظر شكلية، وبمعنى أدق بكثير من أى فنان حديث. فقد اختفى تماما من كتاباته ذلك المثل الكلاسيكى الأعلى فى الوحدة، والتركيز، وإدراج الأجزاء تحت فكرة رئيسية، والتطوير المطرد للموضوع الأساسى على نحو متحرر من الأهواء الذاتية، ومع أخذ القارئ دائمًا بعين الاعتبار. وحل محل هذا المثل الأعلى تصور للفن يسوده تمامًا التعبير عن الذات، ويسعى إلى التعبير عن التجربة المادية بأكثر الطرق أصالة وأمانة، وأقربها إلى الطابع المباشر. فروايات

ستاندال تبدو أشبه بمجموعة من اليوميات فى مذكرات شخصية، أو من المشاهد السريعة، التى تحاول قبل كل شيء التقاط حركات ذهن المؤلف وتعاقب مشاعره، والجهد العقلى الذى يبذله. والهدف الحقيقى هو التعبير، والاعتراف، والاتصال الذاتى، والموضوع الحقيقى للرواية هو تيار التجربة، وإيقاع تيار التجربة ذاته، أما ما يحمله التيار وينقله معه فيكاد يبدو أمرًا لا أهمية له.

إن الفن الحديث التالى للرومانتيكية، يكاد يكون كله ثمرة الارتجال ، وهو يرتكز كله على الفكرة القائلة أن المشاعر والأحوال النفسية والإلهام أخصب وأوثق اتصالاً بالحياة من التفكير الفنى، والتأمل النقدى، والتخطيط المرسوم مقدمًا. والفهم الحديث للفن مبنى كله، عن وعى أو دون وعى، على الاعتقاد بأن أعظم عناصر العمل الفنى قيمة هى نتاج شطحات الخيال وتحليقاته. أى أنها بالاختصار هبات لإلهام غامض، وأن خير ما يفعله الفنان هو أن يدع قدرته الخاصة على الإبداع تجرفه. وينقاد لها. ومن هنا كان ابتداع التفاصيل يقوم بمثل هذا الدور الهام فى الفن الحديث، وكان الانطباع الذى يحدثه تسيطر عليه كثرة التحولات غير المتوقعة والدوافع الثانوية غير المنتظرة. فلو قارنا أعمال بيتهوفن بأعمال السابقين عليه، لبدت بالفعل نتاجًا للارتجال، مع أن مؤلفات الموسيقيين الأقدم عهدا، ولاسيما موتسارت، قد ظهرت بمزيد من اليسر وبجهد أقل، وكان طابعها أقرب إلى الإلهام المباشر، من مؤلفات بيتهوفن التى كان يبذل فى إعدادها جهدا كبيرا، والتى كانت فى كثير من الأحيان مبنية على تخطيطات مبدئية متعددة. أن موتسارت يبدو دائمًا كما لو كانت توجهه خطة موضوعية محتومة لا تقبل التبديل، أما فى أعمال بيتهوفن فإن كل موضوع وكل لحن مميز وكل نغمة تبدو وكأن المؤلف يقول: أنها ظهرت على هذا النحو "لأننى أشعر بها هكذا" و"لأننى أسمعها هكذا" ولأننى أريدها أن تكون هكذا". لقد كانت أعمال الموسيقيين الأقدم عهدا مؤلفات محددة بدقة. ومشيدة بإحكام. ذات ألحان واضحة، قاطعة. مكتملة، على حين أن أعمال بيتهوفن والمؤلفين التالين له كانت اعترافات. وصرخات من أعماق قلب تعس.

ولقد لاحظ سانت بيف فى كتابه "بور روايال" أن أعظم الكتاب مكانة فى العصر الكلاسيكى كان ذلك الذى يخلق أعظم الأعمال اكتمالاً ووضوحًا وبهجة، على

حـين أنـنا نحـن المحدثـين نبحـث فـي الكاتـب عن الإثارة قبل كل شيء، أي أننا نبحـث عـن فرص لمشاركة الكاتب أحلامه ونشاطه الخلاق[1]. فأكثر كتابنا شعبية هم أولـئك الذيـن يكـتفون بالتلمـيح لأشـياء عديـدة، ويتركـون على الدوام أشياء دون أن يقولوهـا، يكـون علينـا أن نخمـنها ونفسـرها ونكمـلها لأنفسنا. فالعمل غير المكتمل الـذي لا يمكـن استنفاده أو تعـريفه، هـو فـي نظـرنا أكـثر الأعمـال جاذبية وعمقًا، وأقدرها على التعبير. ولقد كان فن ستاندال النفسي موجها كله إلى حفز القارىء لكي يـتعاون مـع المؤلـف ويقـوم بـدور إيجـابي في ملاحظاته وتحليلاته. وهناك طريقتان مختلفـتان للتحلـيل النفسـاني: فالـنزعة الكلاسـيكية الفرنسـية مبنـية عـلى نظـرة متجانسـة إلى الشخصـية، وهي تستخلص الصفات الروحية المختلفة من مادة هي في ذاتهـا ثابـتة لا تتـبدل. وهـنا تكـون القـوة المقنعة للصورة الناتجة راجعة إلى الاتساق المـنطقي لـلملامح، غـير أن الصـورة ذاتهـا تمـثل تصـويرًا أسطوريًا للشخص أكثر مما تمـثل تصـويرًا حقيقـيًا لـه. أن شخصـيات الأدب الكلاسـيكي لا تكتسـب مزيدا من الأهمـية، ولا تصبح أكثر قابلية للتصديق، بفضل ملاحظات القارىء لذاته، بل يكون لهـا تأثيرهـا العمـيق نتـيجة لعظمة خطوطها وحدتها. فالمقصود منها أن يتطلع إليها المـرء ويعجب بها، لا أن يحققها ويفسرها. أما طريقة ستاندال، التي توصف بدورها بأنهـا تحليلـية وإن كانـت مضـادة للطـريقة الكلاسـيكية عـلى خط مستقيم، فليست مبنـية عـلى وحـدة الشخصـية، بـل عـلى مظاهـرها المـتعددة؛ وهي لا تؤكد الخطوط العامـة، بـل تؤكـد الظلال والفروق الدقيقة في الصورة. فالصورة هنا تتألف من حشد مـن التفاصيل التي تترك في القارىء عادة، عند تجمعها، انطباعًا يبلغ من التناقض وعـدم الاكـتمال حـدا يجـد نفسـه معـه مدفوعًا دائمًا إلى إضافة سمات من ملاحظاته لذاتـه، وإلى تفسـير الصـورة المعقـدة المضـطربة عـلى طريقته الخاصة. وعلى حين أن تجـانس الشخصـية ووضـوحها كـان فـي نظر النزعة الكلاسيكية معيار صدقها، فإن الـتأثير الـذي تتركـه الشخصـية الآن أصبح يزداد حيوية وإقناعًا كلما ازدادت تعقيدًا

---

(1) Sainte – Beuve : Port – Royal, 1888, 5th edit., VI, PP. 266 – 7 .

وتخبطًا. وكلما تركت للقارىء مجالاً أكبر لإضافة تفاصيل مستمدة من تجربته الخاصة.

على أن طريقة "الوقائع الصحيحة الصغيرة" عند ستاندال لا تعنى أن الحياة الروحية عنده مؤلفة من حشد من الظواهر البسيطة، الزائلة، التى هى فى ذاتها عرضية، بل تعنى أن الشخصية الإنسانية لا يمكن أن تحسب أو تعرف بدقة. وأنها تنطوى على سمات لا حصر لها، كفيلة بتعديل الفكرة المجردة عن طبيعتها، وبتفكيك وحدتها. ومن هنا فإن حفز القارىء على الاشتراك فى عملية الملاحظة والتأليف، والاعتراف بأن الموضوع لا يمكن استنفاده، يعنيان شيئًا واحدًا، هو الشك فى قدرة الفن على السيطرة على الواقع بأكمله. وما تعقد علم النفس الحديث إلا علامة على عجزنا عن فهم الإنسان الحديث بالطريقة التى استطاعت بها النزعة الكلاسيكية أن تفهم إنسان القرن السابع عشر والثامن عشر. ومع ذلك فلو هتف المرء حين يرى أمثلة لهذا العجز، قائلاً: "إن الحياة لأبسط من هذا!" كما فعل زولا[1] — لكان بذلك يغمض عينيه تمامًا عن الطبيعة المعقدة للحياة الحديثة. فالتعقد النفسى ناتج فى نظر ستاندال عن تزايد الوعى الذاتى لدى الإنسان المعاصر له، وعن شغفه بملاحظة ذاته، وعن حرصه على تتبع خلجات قلبه وعقله. ومع ذلك فعندما يقول ستاندال فى "الأحمر والأسود" إن "للإنسان روحين فى داخله" فإنه لم يكن بعد يعنى ذلك الشقاق والاغتراب الذاتى الذى سيقول به دستويفسكى فيما بعد، بل كان يعنى فقط تلك الثنائية التى تتجلى فى أن المثقف فى عصرنا الحاضر هو شخص يعمل إيجابيًا من جهة، ويلاحظ من جهة أخرى، أى أنه هو الممثل، وهو الجمهور المتفرج على ذاته أيضًا. أن ستاندال ليعرف مصدر أعظم سعادة وأسوأ شقاء له : وهو حياته الروحية التى لا تكف عن الانعكاس على ذاتها. فهو عندما يحب، ويستمتع بالجمال. ويشعر بأنه حر طليق، لا يدرك نعمة هذه المشاعر فحسب. بل يدرك فى الوقت ذاته سعادة الوعى بهذه السعادة[2]. ولكن فى الوقت الذى كان ينبغى أن يكون فيه مستغرقًا تمامًا فى سعادته. وأن يشعر بأنه تحرر تمامًا من كل قيوده

---

(1) Emile Zola : Les Romanciers naturalists, 1881, 2nd edit., p. 124 .

(2) Cf. Paul Bourget : Essais de Psychologie contemp., 1885, p. 282 .

ونقائصه، يظل نهبًا للشكوك والمشكلات، ويتساءل: أهذه هى القصة كلها؟ أهذا ما يسمونه بالحب؟ هل من الممكن أن يحب المرء ويشعر، ويستمتع، ويكون فى الوقت ذاته قائمًا بملاحظة نفسه بمثل الهدوء والبرود؟ إن إجابة ستاندال ليست على الإطلاق هى الإجابة المألوفة التى تفترض وجود هوة لا تعبر بين الإحساس والعقل، بين الانفعال والفكر والحب والطموح، بل هى مبنية على افتراض أن الإنسان الحديث، بكل بساطة، يحس على نحو مختلف، ويخلب لبه وتستثار حماسته على نحو مخالف للشخص المعاصر لراسين وروسو. فعند هذين الأخيرين أن تلقائية الانفعالات والتفكير الانعكاسى فيها متعارضان، أما عند ستاندل وأبطاله فهما لا يفصلان على الإطلاق، إذ أن أقوى رغبات هؤلاء الأبطال هى رغبتهم فى أن يناقشوا أنفسهم الحساب دائمًا على ما يجرى فى داخلهم. ولو قارنا هذا الوعى الذاتى بالأدب الأقدم عهدًا، لوجدناه ينطوى على تغير لا يقل عمقًا عما تنطوى عليه واقعية ستاندال. كما أن تجاوز علم النفس الكلاسيكى والرومانتيكى كان شرطا أساسيًا لفنه، لا يقل أهمية عن إلغاء حتمية الاختيار بين الهروب الرومانتيكى من العالم والإيمان المضاد للرومانتيكية بالعالم.

أما شخصيات بلزاك فكانت أكثر تماسكًا وأقل تناقضًا وإشكالاً من شخصيات ستاندال. فهى تعنى، إلى حد ما، العودة إلى النظرة النفسية للأدب الكلاسيكى والرومانتيكى. أنها شخصيات تستحوذ عليها فكرة واحدة وانفعال واحد، تبدو وكأنها فى كل خطوة تخطوها وفى كل كلمة تنطقها تلبى أمرًا مطلقًا. ولكن من الغريب إن هذا القهر لا يجعلها على الإطلاق أبعد عن التصديق. بل هى أكثر واقعية من شخصيات ستاندال، على الرغم من أن هذه الأخيرة. بما فيها من متناقضات، تتمشى مع أفكارنا النفسية على نحو أدق بكثير. وهنا، كما فى كل جوانب بلزاك الأخرى، نجد أنفسنا إزاء سر ذلك الفن الذى كانت العناصر المكونة له متفاوتة فى قيمتها إلى أقصى حد، ومن ثم فإن تأثيره الطاغى من أصعب الظواهر تفسيرًا فى تاريخ الأدب. ولنذكر فى هذا الصدد أن شخصيات بلزاك ليست دائمًا بسيطة إلى الحد الذى توصف به عادة. فتحيزها الجنونى إلى جانب واحد يرتبط فى كثير من الأحيان بثراء غير عادى فى السمات الفردية — ومن المؤكد أنها أقل تعقيدًا

و"طرافة" من أبطال ستاندال. ولكنها تترك فى النفس انطباعًا أشد حيوية وأعظم صدقًا وأطول دوامًا .

لقد وصف بلزاك بأنه مصور الشخصيات الأدبية بالمعنى الصحيح، ونسب التأثير الفريد لفنه إلى قدرته على وصف الشخصيات. والواقع أن أول ما يخطر ببال المرء حين يتحدث عن بلزاك، هو تلك الكثافة الشديدة للعنصر الإنسانى عنده. ووفرة الشخصيات التى يحركها وتنوعها. غير أن اهتمامه الرئيسى لا ينصب على الناحية النفسية. فحين يحاول المرء تفسير مصادر عالمه، يجد لزامًا عليه دائمًا أن يرتد إلى نظرته الاجتماعية، وأن يتحدث عن الشروط المادية المسبقة لعالمه العقلى. فهو يرى، على خلاف ستاندال أو دستويفسكى أو بروست، أن هناك شيئًا أهم وأكثر أصالة من الحقيقة الروحية. أن الشخصية فى ذاتها ليست لها أهمية فى نظره، بل إن الشخصية لا تصبح ذات أهمية ودلالة إلا من حيث هى معبرة عن جماعة اجتماعية، ومن حيث هى طرف فى صراع بين مصالح متعارضة خاضعة للأوضاع الطبقية. ولقد كان بلزاك نفسه يتحدث دائمًا عن شخصياته وكأنها ظواهر طبيعية، وعندما كان يريد وصف مقاصده الفنية، لم يكن يتحدث أبدًا عن موقفه من النفس البشرية، بل عن موقفه من المجتمع البشرى، وعن رأيه فى التاريخ الطبيعى للمجتمع، ووظيفة الفرد فى حياة الكيان الاجتماعى. لقد أصبح، على أية حال. سيد الرواية الاجتماعية، إن لم يكن بوصفه "طبيب العلوم الاجتماعية" كما وصف نفسه. فعلى الأقل بوصفه واضع أسس الفهم الجديد للإنسان، وهو الفهم الذى لا يكون الفرد فيه موجودًا إلا فى صلته بالمجتمع. وهو يقول فى "البحث عن المطلق Recherche de l'absolu " إنه ، مثلما أن فى استطاعة المرء أن يشيد عالمًا كاملاً من كشف جيولوجى، فكذلك يكون كل أثر حضارى وكل مسكن. وكل لوحة فسيفساء. تعبيرًا عن مجتمع كامل. فكل شىء يعبر عن العملية الاجتماعية الشاملة الكبرى ويشهد بتأثيرها. وإنا لنجد النشوة الصوفية تطغى عليه وهو يبحث فى هذه السببية الاجتماعية. وفى هذا الاتفاق المحتوم مع القانون. الذى هو مفتاحه الوحيد لفهم معنى العصر الحاضر. والحل الوحيد للمشكلات التى تدور حولها أعماله كلها. ذلك لأن "الكوميديا الإنسانية" لا تدين بوحدتها الباطنة لما فى عقدتها من خطوط

متشابكة، بل تدين بها لسيطرة هذه السببية الاجتماعية، ولأنها فى واقع الأمر رواية كبيرة واحدة، وأعنى بها تاريخ المجتمع الفرنسى الحديث.

ولقد عمل بلزاك على تحرير السرد من قيود السيرة الذاتية والاقتصار على الجانب النفسى، وهى القيود التى ظل خاضعًا لها منذ النصف الثانى للقرن الثامن عشر. فهو قد خرج عن إطار المصائر الشخصية، الذى اقتصرت عليه روايات روسو وشاتوبريان وروايات جوته وستاندال، وتحرر من أسلوب الاعتراف السائد فى القرن الثامن عشر، وإن كان قد عجز بطبيعة الحال عن التخلص دفعة واحدة من كل عنصر غنائى ينتمى إلى مجال السيرة الذاتية. وعلى أية حال فإن بلزاك لم يكتشف أسلوبه الخاص إلا ببطء شديد. فهو فى البدء كان مجرد استمرار للأدب الحديث الطراز فى عهد الثورة الفرنسية وعودة الملكية والرومانتيكية، بل أن أشد أعماله نضجًا تعانى من الآثار التى خلفتها عنده الروايات الرخيصة عند سابقيه. فليس فى وسعه أن ينكر أن فنه كان يرجع أصله إلى رواية الرعب الصوفية وإلى "الرواية المسلسلة roman - feuilleton " الميلودرامية، مثلما كان يرجع إلى رواية الحب الرومانتيكية والرواية التاريخية. وأسلوبه يفترض مقدمًا أعمال "بيجو لوبران Pigault - Lebrun" ودوكرى دومينيل Ducray - Duminil مثلما يفترض أعمال بايرون وولتر سكوت[1]. فلم يكن فيراجوس Ferragus وفوتران Vautrin هما وحدهما المتمردين على الرومانتيكية والخارجين على قوانينها، بل لقد كان مونريفو Monriveau وراستنياك " Rastignac " متمردين بدورهما. ولم تكن حياة المغامرين والمجرمين هى وحدها التى تصلح عنده مادة للقصص المثيرة، بل كانت الحياة البورجوازية بدورها، كما لاحظ البعض، تصلح فى نظره لهذا الغرض[2]. ذلك لأن مجتمع الطبقة الوسطى الحديث، بما فيه من سياسيين وبيروقراطيين ورجال بنوك ومضاربين ورجال مجتمعات وبغايا وصحفيين. بدا له أشبه بالكابوس. وبحركة دائمة لا تتوقف لرقصة من رقصات المقابر. وهو ينظر إلى الرأسمالية على أنها مرض اجتماعى، وتداعبه وقتًا ما فكرة معالجتها من وجهة نظر

---

(1) André de Breton : Balzac, 1905, pp. 70 – 3 .

(2) M. Bardèche : Balzac romancier, p. 285 .

طبية فى "علم أمراض الحياة الاجتماعية Pathologie de la vie Sociale "[1].
وهو يشخصها بأنها حالة متطرفة من حالات السعى إلى الربح والقوة، ويعزو الداء إلى أنانية العصر وافتقاره إلى التدين. وهو يرى أن ذلك كله نتيجة للثورة، ويرجع انحلال النظم القديمة، ولاسيما الملكية والكنيسة والأسرة، إلى النزعة الفردية، والمنافسة الحرة، والطموح الأهوج الذى لا يعرف قيودا. ويصف بلزاك بدقة عجيبة أعراض فترة الكساد التى وجد نفسه وجيله فيها، ويدرك مقدمًا تلك المتناقضات الداخلية المميتة فى النظام الرأسمالى، ولكنه يرجع أصلها إلى عدد زائد عن الحد من الظروف الاعتباطية، بل أنه هو ذاته لا يؤمن حقيقة بالعلاج الذى يصفه لها. إن الذهب، والجنيه الذهبى، وقطعة الخمسة فرنكات، والسندات، وأوراق اليانصيب، وأوراق اللعب، هى أصنام المجتمع الجديد ومعبوداته، "والعجل الذهبى" قد أصبح حقيقة أكثر مدعاة للخوف مما كان فى العهد القديم، وأصبحت الملايين تغوى الآذان برنينها على نحو يفوق نداء المرأة المتنبئة فى الكتاب المقدس. وعلى الرغم من أن تراجيديات الحياة البورجوازية لا تدور إلا حول المال، فإن بلزاك يراها أقسى من دراما ابنى أتريوس Atridae "[2]. والواقع أن كلمات "جرانديه Grandet " وهو يحتضر لابنته: "سوف تقدمين لى حسابا عن هذا هناك" أبعث على الرعب من أشد الأنغام التى نسمعها فى التراجيديا اليونانية كآبة. إن الأرقام والمبالغ والميزانيات هى هنا الصيغ التى تتخذها الرقى والتعاويذ، وهى نبوءات عهد أسطورى جديد، وعالم سحرى جديد. إن الملايين تنبثق من العدم وتختفى، وتتلاشى ثانية وكأنها عطايا أرواح شريرة فى حكايات الجن. والواقع أن بلزاك يقع بسهولة فى أسلوب الحكاية الخرافية حين يكون الموضوع الذى يعالجه هو المال. فهو يحب أن يقوم بدور الجن الذى يقدم هدايا إلى المتسولين. وهو دائمًا على استعداد للهرب مع أبطاله فى عالم أحلام اليقظة. ولكنه لا يخفى عن نفسه أبدًا التأثير النهائى للذهب، وما يسببه من دمار، وما يؤدى إليه من تسميم للعلاقات الإنسانية. ففى هذه النقطة لا يتخلى عنه حسه الواقعى أبدًا.

---

[1] **Bernard Gyon : La Pensée politique et sociale de Balzac, 1947 .**

[2] وهما أجاممنون وفيلاوس. (المترجم)

أن الجرى وراء المال والربح يحطم الحياة العائلية، ويبعد الزوجة عن زوجها، والابنة عن أبيها، والأخ عن أخيه، ويحيل الزواج إلى شركة قائمة على المنفعة المتبادلة، والحب على عملية تجارية، ويقيد الضحايا معًا بأغلال من العبودية. فهل يستطيع المرء أن يتصور شيئًا أفظع من الطريقة التى يرتبط بها الأب العجوز جرانديه بابنته بوصفها وريثة ثروته! أو من سمات جرانديه التى تظهر على أوجينى بمجرد أن تصبح سيدة البيت! أهناك شىء أشد غرابة وغموضًا من قوة الطبيعة هذه، ومن سيطرة المادة على أرواح الناس على هذا النحو! إن المال يجعل الرجال والنساء مغتربين عن أنفسهم، ويحطم المثل العليا، ويدفع بالمواهب إلى الانحراف، وبالفنانين والشعراء والعلماء إلى الابتذال، ويجعل من العباقرة مجرمين، ويحيل أولئك الذين ولدوا ليكونوا قادة وزعماء إلى مغامرين ومقامرين. وبطبيعة الحال فإن الطبقة الاجتماعية التى تحمل أفدح المسئولية عن ضراوة اقتصاد المال، والتى تجنى منه أعظم ربح، هى البورجوازية.

ولكن الطبقات جميعًا مشتبكة فى ذلك الصراع الوحشى الحيوانى من أجل البقاء. ذلك الصراع الذى تشنه البورجوازية وتشارك فيه الأرستقراطية، وهى أشد ضحاياه تأثرًا به، بقدر ما تشارك سائر الطبقات. ومع ذلك فإن بلزاك لا يجد مخرجًا من فوضى الحاضر إلا بإحياء هذه الأرستقراطية، وتعليمها عقلانية الطبقة الوسطى وواقعيتها، وفتح أبوابها للمواهب ذات الطموح من الطبقات الدنيا. إنه مؤيد متحمس للطبقات الإقطاعية، وهو يعجب بالمثل العليا العقلية والأخلاقية المتجسدة فيها، ويأسف لتدهورها، ولكنه يصف انحلالها هذا بموضوعية تامة لا أثر فيها للشفقة، ولاسيما حين يتحدث عن استسلامها أمام أموال البورجوازية. ومن المؤكد أن نزعة الادعاء والتعالى عند بلزاك محرجة إلى حد بعيد، غير أن شطحاته السياسية لا ضرر منها على الإطلاق؛ إذ أنه مهما كان مقدار تحمسه لقضية الأرستقراطية، لم يكن هو ذاته أرستقراطيا، والفرق بين الحالتين — كما أكد البعض — كبير[1]. فنزعته الأرستقراطية فكرة تأملية، لا تنبعث من القلب أو من الفطرة.

---

(1) Grib : Balzac. Critics Group Series, 5, 1937, p. 76 .

على أن بلزاك لم يكن قط كاتبا بورجوازيًا بالمعنى الصحيح، تتغلغل جذور كل مشاعره التلقائية فى الموقف المميز لطبقته، بل كان فى الوقت ذاته أنجح مدافع عن البورجوازية، وهو لا يحاول إخفاء إعجابه بما أنجزته طبقته. وكل ما فى الأمر أن هناك خوفًا هستيريًا يتملكه، وأنه يشتم الفوضى والثورة فى كل شىء. إنه يهاجم كل ما يهدد استقرار الوضع الراهن، ويدافع عن كل شىء يبدو أنه يحميه. وهو يرى أن الحصن الذى يحمى من الفوضى والاضطراب هو الملكية، والكنيسة الكاثوليكية، وينظر إلى الإقطاع على أنه ذلك النظام الذى تستتبعه سيطرة هذه القوى فحسب. وهو لا يعبأ على الإطلاق بالأشكال التى اتخذتها الملكية والكنيسة وطبقة النبلاء منذ الثورة، بل إن كل ما يهتم به هو المثل العليا التى تمثلها، وهو لا يهاجم الديمقراطية والليبرالية إلا لعلمه بأن البناء الكامل للنظم الاجتماعية المستقرة لابد أن ينهار بمجرد البدء فى نقدها. فمن رأيه أن السلطة التى تصبح موضوعًا للمناقشة لا وجود لها.

إن المساواة فى رأى بلزاك وهم. فهى لم تتحقق أبدًا فى أى مكان من العالم. وكما أن كل جماعة، ولاسيما الأسرة، مبنية على السلطة، فكذلك ينبغى أن يكون المجتمع بأكمله مبنيًا على مبدأ حكم السيادة. أما الديمقراطيون والاشتراكيون فهم حالمون غير واقعيين، ليس فقط لأنهم يؤمنون بالحرية والمساواة، بل أيضًا لأنهم يضفون على عامة الناس والطبقة العاملة صبغة مثالية دون تمييز. والواقع أن الناس جميعًا سواء : فكلهم باحثون عن مصالحهم. والمجتمع خاضع كل الخضوع لمنطق الصراع الطبقى. فالنزاع بين الغنى والفقير، والقوى والضعيف، والمميز والمضطهد، لا يعرف حدودا. "إن حفظ الذات هو الهدف من كل قوة" (الطبيب الريفى Le Médecin de campagne) وهدف كل طبقة هو القضاء على مغتصبيها – تلك حقائق لا سبيل إلى تغييرها. ولكن بلزاك لا يقتصر على معرفة مفاهيم الصراع الطبقى فحسب، بل إنه قد عرف – منذ ذلك الوقت المبكر – أساليب الفضح التى تتبعها المادية التاريخية. ففى "الأوهام الضائعة" يقول فوتران : "إنهم يحكمون على المجرم بالأشغال الشاقة، على حين أن ذلك الذى يدمر أسرا بأكملها عن طريق الإفلاس بالتدليس لا يكون جزاؤه إلا بضعة أشهر .. ذلك لأن القضاة الذين يصدرون حكمًا

علـى لـص يحـافظون عـلى الحواجـز الـتى تفصـل بين الغنى والفقير .. وهم يعلمون بالطبع أن الإفلاس يؤدى ، على أسوأ الفروض، إلى تحول فى توزيع الثروة".

غـير أن الفـارق الأساسى بين بلزاك وماركس يرجع إلى أن مؤلف "الكوميديا البشـرية" يحكـم عـلى كفـاح الطبقة العاملة بنفس الطريقة التى يحكم بها على كفاح الطـبقات الأخـرى، أى بوصـفه صـراعا مـن أجل المنافع والامتيازات، على حين أن مـاركس يـرى فـى صراع الطبقة العاملة من أجل السلطة وانتصارها بداية لعهد جديد فـى تـاريخ العـالم، وتحقـيقًا لـمثل أعـلى ووضـع نهـائى"[1]. ولقد اكتشف بلزاك قبل مـاركس، وبطريقة يمكن أن يقبلها ماركس ذاته على أنها طريقة موثوق بها، الطبيعة الأيديولوجـية لكـل تفكـير. فهـو يقـول فـى روايـة "الصـائدة فـى المـاء العكـر La Rabouilleuse "إن الفضـيلة تـبدأ مـع الـرخاء"، وفـى "الأوهام الضائعة" يتحدث فوتـران عـن "تـرف السـلوك الشـريف" الـذى لا يمكن أن يصل إليه المرء إلا بعد أن يكـون قـد بلـغ مركـزا مناسـبًا واكتسـب المال المقترن به. وفى "دراسة لوضع الحزب الملكـى" (١٨٣٢) يشـير بلـزاك إلى الطـريقة التى تتكون بها الأيديولوجيات فيقول : "إن الـثورات تحـدث أولاً فـى الأشـياء والمصالح المادية، ثم تمتد إلى الأفكار، وأخيرًا تـتحول إلى مـبادىء". وهـو يكتشـف، منذ هـذا الوقـت المـبكر، الروابط المادية التى تـتحكم فـى أفكارنـا، وديالكتـيك الوجـود والوعـى فـى "لـوى لامـبـير Louis Lambert" الـتى يـزداد بطـلها وعيًا – كما يلاحظ هو ذاته – بالنسيج المادى لكل تفكـير، بعـد أن كانـت الـنزعة الروحـية هـى المسيطرة عليه فى شبابه. ولم يكن من قبـيل المصادفة، بطبيعة الحال، أن أدرك بلزاك وهيجل فى الآن نفسه تقريبًا الطابع الديالكتـيكى للـتاريخ. فالاقتصـاد الـرأسمالى والـبورجوازية الحديـثة حـافلان بالمتناقضـات، وهما يعبران على نحو أفضل مما كانت تعبر به المدنيات السابقة، عن فكـرة تطـور مجـرى التاريخ من خلال مفهوم التضاد. غير أن الأسس المادية للمجتمع البورجوازى لم تكن فى ذاتها أكثر شفافية من أسس المجتمع الإقطاعى فحسب، بل أن الطـبقة العلـيا الجديدة لم تكن فى البداية على الأقل، تهتم كثيرًا بتغطية الأسس

---

[1] Marie Bor : Balzac contre Balzac, 1933, p. 38 .

المادية لقوتها بثوب أيديولوجي. وعلى أية حال فإن أيديولوجيتها كانت أحدث عهدًا من أن تتمكن من إخفاء الأصل الذى أتت منه.

إن السمة البارزة فى نظرة بلزاك إلى العالم هى واقعيته، وفحصه الهادىء الأمين للوقائع. ولم تكن ماديته التاريخية ونظريته فى الأيديولوجيات سوى تطبيقات لحاسته الواقعية. وقد ظل بلزاك محتفظًا بموقفه الواقعى، النقدى، حتى فى بحثه لتلك الظواهر التى كان متعلقًا بها عاطفيًا. وهكذا أكد، على الرغم من الطابع المحافظ لنظرته العامة، أن التطور الذى أدى إلى المجتمع الرأسمالى البورجوازى الحديث هو تطور لا سبيل إلى مقاومته، ولم يعد أبدًا إلى تلك النظرة الضيقة الأفق التى تتحكم فى موقف المثاليين من الحضارة الصناعية. ولقد كان موقفه من الصناعة الحديثة، بوصفها القوة الجديدة الموحدة للعالم، إيجابيًا بمعنى الكلمة[1]. فهو يعجب بالمدينة الكبرى الحديثة، بما فيها من أشكال نمطية، وحركة نشطة وسورة متوثبة. ولقد كانت باريس تسحره، وكان يحبها على الرغم من طابعها الشرير، بل ربما كان سحرها راجعًا فى نظره إلى فظاعة رذائلها ذاتها. ذلك لأنه حين يتحدث عن "ذلك اليوم الخبيث الكبير الذى ينبعث منه الدخان، والذى يمتد على ضفاف السين" يكشف فى كل لفظ عن الافتتان الذى يكمن من وراء لهجته الشديدة. وهكذا فإن الإعجاب الأسطورى بباريس، بابل الجديدة، مدينة النور والجنات الخفية، موطن بودلير وفرلين، وكونستان جيز وتولوز لوتريك، هذا الإعجاب الأسطورى بباريس الخطرة المغوية التى لا تقاوم، يرجع أصله إلى "الأوهام الضائعة"، والأب "قصة الثلاث عشرة Histoire des Treize " "والأب جوريو Père Goriot". فبلزاك كان أول كاتب يتحدث عن مدينة ضخمة حديثة بحماسة، ويجد متعة فى مصنع. ولم يسبق أن طرأ ببال أى كاتب قبله أن يصف مصنعًا وسط واد ساحر بأنه "مصنع ممتع"[2]. ولقد كان الإعجاب بالحياة الجديدة الإبداعية للعصر الصناعى، على الرغم من اندفاعها الذى لا يرحم، تعويضًا عن تشاؤمه. وإيقاظًا لأمله فى المستقبل وثقته به. فهو يعلم أن من المستحيل تمامًا العودة إلى

---

(١) E. Buttke : Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus, 1932, p. 28 .

(٢) Balzac : Correspondance, 1867, I, p. 433 .

الحياة الأبوية الهادئة الساحرة للمدينة الصغيرة والقرية. ولكنه يعلم أيضًا أن تلك الحياة لم تكن رومانتيكية وشاعرية إلى الحد الذى كانت تصور به عادة، وأن صبغتها "الطبيعية" لم تكن إلا جهلاً وفقرًا ومرضًا ("الطبيب الريفى"، "قس القرية"). وعلى ذلك فقد كان بلزاك، على الرغم من ميوله ذات الطابع الرمانتيكى، بعيدًا كل البعد عن "الصوفية الاجتماعية" لدى الرومانتيكيين"[1]. أما ما يقال عن "النقاء الأخلاقى" و"الطبيعة الطاهرة" للفلاحين بوجه خاص، فإنه لم يخدع نفسه بشأنه على الإطلاق. فقد كان يحكم على الصفات الحميدة والسيئة لدى عامة الناس بنفس الموضوعية التى كان يحكم بها على مزايا الأرستقراطية وعيوبها، وكانت علاقته بالجماهير بعيدة عن التزمت، حافلة بالمتناقضات، تمامًا كما كان جمعه بين كراهية البورجوازية والتعلق بها.

لقد كان بلزاك كاتبًا ثوريًا دون أن يريد ذلك ودون أن يعلمه. فعواطفه الحقيقية جعلته حليفًا للمتمردين والعدميين. وقد أدرك معظم معاصريه أن من المستحيل الاعتماد عليه فى النواحى السياسية، إذ كانوا يعرفون أنه فى أساسه فوضوى يشعر دائمًا باتفاقه التام مع أعداء المجتمع، ومع أولئك الذين خرجوا عن الصف واقتلعوا من جذورهم. وقد لاحظ لوى فويو Louis Veuillot أنه كان يدافع عن العرش والمذبح بطريقة تجعل أعداء هذين النظامين يشعرون بالامتنان له"[2]. وكتب ألفرد نتمان Alfred Nettement فى "الجازيت دى فرانس" (فبراير ١٨٣٦) يقول : إن بلزاك يريد أن يقتص من المجتمع على كل الشرور التى عاناها فى حداثته، وأن تمجيده للطبائع المضادة للمجتمع ليس إلا تعبيرًا عن روح الانتقام هذه. وأكد شارل فايس C. Weiss أنه، على الرغم من ادعاء بلزاك بأنه من أنصار عودة الملكية الشرعية، فقد كان يتحدث دائمًا كما يتحدث التقدميون. كما أكد فكتور هيجو أنه كان كاتبًا ثوريًا، شاء أم لم يشأ، وأن أعماله تكشف عن قلب ديمقراطى أصيل. وأخيرًا فقد تنبه اميل زولا إلى التضاد بين العناصر الظاهرة والعناصر الباطنة فى نظرته إلى الحياة. ولاحظ – مستبقًا فى ذلك التفسير الماركسى – أن موهبة

---

(1) Ernest Seillière : Balzac et la morale romantique, 1922, p. 61 .

(2) André Bellesort : Balzac et son oeuvre, 1924, p. 175 .

الكاتب قد تكون متعارضة تمامًا مع اعتقاداته. ومع ذلك فقد كان انجلز أول من اكتشف الدلالة الحقيقية لهذا التعارض وقام بتحليلها. فهو أول من بحث – بطريقة يمكن الانتفاع منها علميًا – فى التناقض بين آراء الكاتب السياسية وأعماله الفنية، وصاغ بذلك مبدأ من أهم المبادىء التفسيرية فى كل دراسة اجتماعية للفن. ومنذ ذلك الحين أصبح من الواضح تمامًا أن التقدمية الفنية والرجعية السياسية تتمشيان تمامًا كل مع الأخرى، وأن كل كاتب أمين يصف الواقع بصدق وإخلاص يكون تأثيره فى عصره مصطبغًا بطابع الاستنارة والتحرر. مثل هذا الفنان يساعد رغمًا عن إرادته فى الخروج عن تلك المواضعات والصيغ الجامدة والمحرمات والاعتقادات المتحجرة التى تقوم عليها أيديولوجية العناصر الرجعية المضادة للتحرر. وهكذا كتب انجلز فى رسالته المشهورة إلى الآنسة هاركنس Harkness فى أبريل ١٨٨٨ يقول :

"إن الواقعية التى أعنيها قد تتسلل حتى على الرغم من آراء المؤلف .. فبلزاك، الذى أعده قطبًا من أقطاب الواقعية أعظم بكثير من كل الكتاب من أمثال زولا، فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل، يقدم إلينا فى روايته : الكوميديا الإنسانية، تاريخًا واقعيًا إلى حد رائع "للمجتمع" الفرنسى، يصف فيه بطريقة تسجيلية تكاد تتابع السنوات الواقعة بين ١٨١٦ و١٨٤٨ عامًا بعد عام، الضغط المتزايد دوامًا للبورجوازية الصاعدة على مجتمع النبلاء الذى استقر بعد عام ١٨١٥، والذى أصبح مرة أخرى هو الذى يحدد بقدر استطاعته، مستوى "التهذيب الفرنسى القديم". فهو يصف كيف أخذت آخر بقايا هذا المجتمع الذى كان فى نظره نموذجيًا، تنهار بالتدريج أمام تدخل طبقة محدثى النعمة، الغنية السوقية، أو تفسد نتيجة لهذا التدخل .. على أن بلزاك كان من الوجهة السياسية من أنصار عودة الملكية الشرعية، وكانت أعماله العظيمة رثاء دائمًا للمجتمع الطيب الذى طرأ عليه فساد لا يمكن إصلاحه، وكان متعاطفًا مع الطبقة التى كان مآلها إلى الفناء. ولكن على الرغم من ذلك فإن تهكمه لا يصبح أبدًا لاذعًا، وسخريته لا تصبح أبدًا مرة، بقدر ما تصبح عندما يبدأ فى تحريك نفس الرجال والنساء الذين كان يتعاطف معهم، إلى أقصى حد – وأعنى بهم النبلاء .. وإنى لأرى أن اضطرار بلزاك إلى الخروج على تعاطفه الطبقى على هذا النحو، وإدراكه ضرورة انهيار نبلائه

المفضلين، ووصفه إياهم بأنهم أناس لا يستحقون مصيرًا أفضل، ورؤيته لرجال المستقبل الحقيقيين في المكان الوحيد الذى كانوا يوجدون فيه عندئذ — ذلك في رأيي واحد من أعظم انتصارات الواقعية، ومن أعظم سمات صديقنا القديم بلزاك"[1].

إن بلزاك أديب ذو نزعة طبيعية، يركز اهتمامه على إثراء تجربته وتنويعها. ولكن إذا كان المرء يعنى بالنزعة الطبيعية التسوية المطلقة بين كل معطيات الواقع، وتطبيق معيار واحد للحقيقة على كل أجزاء عمل الفنان، فلابد عندئذ أن يتردد المرء في تسميته مجرد أديب ذى نزعة طبيعية. بل إن المرء ليضطر حينئذ إلى قبول تلك الحقيقة، وهى أن خياله الرومانتيكى وميله إلى الميلودراما كان يجرفه مرارًا وتكرارًا، وأنه كان في كثير من الأحيان يخرج عن طريقه لكى يهتدى إلى أكثر الشخصيات غرابة وأبعد المواقف احتمالاً، بل إنه كان يشيد إطار قصصه على نحو يكون من المستحيل معه تخيلها عينيًا، وتكون كل وظيفتها هى أن تسهم، عن طريق ألوان الوصف وأنغامه، في إحداث الجو المقصود. فالقول أن بلزاك كان من أصحاب النزعة الطبيعية الخالصة لا يمكن أن يؤدى إلا إلى الإخفاق في تفسيره في ميادين متعددة. ومقارنته، من حيث هو مفكر نفسى، أو مصور للبيئة، بأقطاب الرواية المتأخرة ذات النزعة الطبيعية، مثل فلوبير أو موباسان، هى أمر لا معنى له ولا جدوى منه. فإذا لم يكن في وسع المرء أن يستمتع بأعماله من حيث هى أوصاف للواقع، ومن حيث هى في الوقت ذاته تعبير عن استبصارات بلغ الخيال فيها أقصى درجات الجرأة والجموح، وإذا لم يتوقع المرء أن يحصل منها على خليط لا تمييز فيه بين هذين العنصرين، فلن يستطيع أبدا أن ينمى في نفسه الميل إلى هذه الأعمال. إن فن بلزاك تسيطر عليه رغبة عارمة في الخضوع التام للحياة، ولكنه لا يكاد يدين بشىء للملاحظة المباشرة، بل إن أهم خصائصه مبتدعة، وهى نتاج لتفكير متعمد وشعور إيهامى مقصود.

---

(1) Karl Marx and Friedrich Engles : Literature and Art, 1947, pp. 42, 3.

وانظر أيضا مجلة :

International Literature, July 1933, No. 3, p. 114 .

والحق أن كل عمل فني، حتى أشد الأعمال تطرفًا في النزعة الطبيعية، هو صبغ للواقع بصبغة مثالية – وهو أسطورة، ونوع من التصور الخيالي لحالة مثلى. ومن جهة أخرى فحتى في أبعد الأساليب عن المألوف نقبل منذ البداية خصائص معينة، كالألوان البراقة مثلاً، أو البقع في اللوحات الانطباعية، أو الشخصية غير المترابطة وغير المتسقة في الرواية الحديثة، على أنها صادقة ومضبوطة. غير أن تصوير بلزاك للواقع أكثر اعتباطية بكثير من معظم أصحاب النزعة الطبيعية، ووسيلته الرئيسية إلى إيقاظ الشعور بأن ما يقوله مطابق للحياة هي تسلطه على القارىء بحيث يخضعه لاتجاهه الذهني الخاص ولعالمه الوهمي الذى يؤلف كلا شاملاً مصغرًا، وهو العالم الذى يستبعد منه منذ البداية إمكان التنافس مع عالم الواقع التجريبي. فشخصياته، والإطار الذى توضع فيه، لا تبدو حقيقة لأن سماتها الفردية مطابقة للتجربة الفعلية، بل لأنها مرسومة بقدر من الوضوح وتحدد الملامح تبدو معه وكأنها قد لوحظت في الواقع ونقلت منه بالفعل. ونحن نشعر إزاءها كأننا نواجه واقعًا محكمًا، لأن العناصر الفردية في هذا العالم المصغر تتجمع كلها في وحدة لا تنقسم، ولأن الأفراد لا يتصورون بدون بيئتهم، أو الشخصيات بدون تكوينها المادى، أو الأجسام بدون الموضوعات المحيطة بها.

إن الأعمال الفنية الكلاسيكية التقليدية والكلاسيكية الجديدة متباعدة عن العالم الخارجي، ويقف كل منها إلى جوار الآخر في عزلة تامة داخل إطار مجالها الجمالي الخاص. أما النزعة الطبيعية في كل صورها، أعني كل فن يعتمد بصورة واضحة على أنموذج واقعي، فتخرج عن هذا الإطار المقفل على ذاته، وجميع الأشكال الدورية Cyclical التى تضم مجموعة متنوعة من التصويرات الفنية تلغى الاستقلال الذاتي للعمل الفني الواحد. ولقد نشأت معظم الأعمال الفنية في العصور الوسطى بهذه الطريقة التراكمية التى تشتمل على عدة وحدات مستقلة. فملاحم الفروسية وروايات المغامرة، بقصصها الطويلة التى لا تنتهى، وبشخصياتها التى تتكرر جزئيًا، تنتمى إلى هذه الفئة بقدر ما تنتمى إليها مجموعات التصوير في العصور الوسطى وحلقات روايات الألغاز التى لا حصر لها. وعندما اكتشف بلزاك طريقته الخاصة، واهتدى إلى فكرة "الكوميديا الإنسانية" بوصفها إطارًا يضم رواياته

المنفردة، فإنه قد عاد — بدرجة ما — إلى هذه الطريقة فى التأليف، المعروفة فى العصور الوسطى، واتخذ لكتاباته شكلاً لم يعد فيه معنى أو قيمة لذلك التحدد الشفاف للمعالم، وذلك الاكتفاء الذاتى الذى كانت تتسم به الأعمال الفنية الكلاسيكية. ولكن كيف خطر هذا القالب المنتمى إلى "العصور الوسطى" ببال بلزاك؟ وكيف أصبح مرة أخرى موضوعًا للاهتمام الملح فى القرن التاسع عشر؟ إن كلاسيكية عصر النهضة وفكرة الوحدة والتركيز الشكلى للعمل الفنى، قد حلت تمامًا محل الطريقة الفنية المتبعة فى العصور الوسطى. وطالما ظلت هذه النزعة الكلاسيكية حية، لم يكن من الممكن أن تستعيد الطريقة الدورية للتأليف مركزها القديم. ولكنها لم تظل حية إلا بقدر ما كان الناس واثقين من قدرتهم على السيطرة على الواقع المادى. ومن هنا فإن سيادة الفن الكلاسيكى النزعة أخذت تختفى تدريجيًا بازدياد الشعور بالاعتماد على الظروف المادية للحياة. وفى هذه الناحية بدورها كان الرومانتيكيون هم الأسلاف المباشرون لبلزاك.

ويمثل زولا وفاجنر وبروست المراحل اللاحقة فى هذا التطور، وهم يلجأون على نحو متزايد إلى الأسلوب الدورى، الموسوعى، المحيط بالعالم كله، فى مقابل مبدأ الوحدة والانتقاء. فالفنان الحديث يريد المشاركة فى حياة لا تستنفد، ولا يمكن التعبير عنها فى أى عمل واحد بعينه. وهو لا يستطيع التعبير عن العظمة لا بالحجم. أو عن القوة إلا باللامحدودية ومن الواضح أن بروست كان واعيًا بالصلة التى تربط بينه وبين الشكل الدورى عند فاجنر وبلزاك. فهو يكتب قائلاً: "لقد شعر الموسيقى (يقصد فاجنر) حتما بنفس النشوة التى أحس بها بلزاك عندما تأمل أعماله بعينى شخص غريب، وتأملها فى الوقت ذاته بعينى الأب .. ثم لاحظ بعد ذلك أنها تكون أجمل كثيرًا لو جمعت بينها أشكال متكررة دوريًا، وأضاف إلى عمله لمسة أخيرة من فرشاته، هى أرفع اللمسات جميعًا.. وهى وحدة مضافة. ولكنها لم تكن مصطنعة على الإطلاق .. لا يمكن التعرف عليها. ولكنها مع ذلك حقيقية وحيوية إلى أبعد حد .." [1].

---

[1] **Marcel Proust : La Prisonnière, I.**

إن هناك، من بين الشخصيات البالغ عددها ألفين، التى تضمها "الكوميديا البشرية"، أربعمائة وستين شخصية تتكرر فى روايات متعددة. مثال ذلك أن هنرى دى مرسى Henry de Marsay يظهر فى خمسة وعشرين عملاً مختلفًا، كما أن "الغانيات بين التألق والشقاء Splendeurs et misères de courtisanes"، تظهر فيها وحدها مائة وخمس وخمسون شخصية تقوم أيضًا بدور متفاوت الأهمية فى أجزاء أخرى من المجموعة[1]. كل هذه الشخصيات أوسع نطاقًا وأعظم أهمية من الأعمال المنفردة، حتى ليشعر المرء دائمًا بأن بلزاك لا يقول لنا كل ما يعرفه، وكل ما يمكنه أن يقوله عنها. ولنذكر فى هذا الصدد أن ابسن عندما سئل ذات مرة عن السبب الذى جعله يطلق على بطلة مسرحية "بيت الدمية (Doll's House) مثل هذا الاسم الغريب، أجاب بأنها سميت باسم جدتها التى كانت إيطالية، وكان اسمها الحقيقى اليونورا، ولكنها كانت تتدلل فى طفولتها وتسمى نورا. وعندما اعترض عليه بأن هذا كله لا يقوم بدور فى المسرحية ذاتها، أجاب بدهشة: "ولكن الحقائق تظل مع ذلك حقائق". والحق أن توماس مان كان على صواب تمامًا حين قال أن ابسن ينتمى إلى نفس الفئة التى ينتمى إليها عبقريا المسرح الآخران فى القرن التاسع عشر، وهما زولا وفاجنر[2]. فعنده أيضًا لم يعد للعمل المنفرد ذلك الطابع المنتمى، المكتمل، وكأنه عالم مصغر قائم بذاته، وهو الطابع المميز للقالب الكلاسيكى. وهناك عدد ضخم من النوادر عن علاقة بلزاك بشخصياته، مماثلة لتلك التى رويناها الآن عن ابسن. وأشهرها ما حدث له مع جول ساندو (Jules Sandeau) الذى كان يحكى لبلزاك عن مرض أخته، فقاطعه هذا الأخير قائلاً: "هذا كله حسن جدا. ولكن لنعد الآن إلى الواقع: من الذى سنزوجه بأوجينى جرانديه؟" وهناك أيضًا ذلك السؤال الذى فاجأ به واحدا من أصدقائه: "أتعرف ممن سيتزوج فيلكس دى فودفيل؟ سيتزوج من إحدى أفراد أسرة دى جرانفيل. أليس هذا اختيارًا رائعًا؟" ولكن أبدع النوادر وأقواها دلالة هى نادرة هوفمانزتال Hoffmansthal التى قيل فيها أن بلزاك ذكر فى حوار خيالى: "إن فوتران. فى

---

(1) E. Preston : Recherches sur la technique de Balzac, 1926, pp. 5, 222.

(2) Thomas Mann : Die Forderung des Tages, 1930, pp. 273 ff.

روايتي. يرى أنها أجمل المسرحيات جميعـًا (يقصـد فينيـس بافيـه Venice Preserved لأوتـوى Otway وأنا أعلق أهمية كبيرة على حكم مثل هذا الرجل"[1]. والواقـع أن وجـود شخصيات بلـزاك خـارج نطاق رواياته حقيقة لا سبيل إلى الشك فـيها بالنسـبة إلـيه، وهـى حقـيقة كـان يأخذهـا قضية مسلمًا بها، إلى حد أنه كان يسـتطيع أن يقـول ما هو رأى فوتران أو دى مرسى أو راسيتنياك فى أية مسرحية أو كـتاب. ويصـل تجـاوز الجو المباشر للعمل ذاته عند بلزاك إلى حد أنه كثيرًا ما يشير إلى شخصـيات مـنفردة فـى "الكومـيديا البشرية" حتى حين لا تبدو هذه الشخصيات عـلى الإطـلاق فـى العمل الذى يتحدث عنه، ويقتبس عناوين أجزاء معينة من العمل الكامل بوصفها مراجع فحسب.

إنـا لنعـلم جمـيعًا كـيف كـان بـول بورجـيه شـغوفًا بالـرجوع إلى "قائمة" Répertoire الكومـيديا البشرية، التى هى سجل كامل لشخصيات بلزاك[2]. واليوم تكـاد هوايـته هـذه أن تكـون المدخـل لكـل فهـم حقـيقى لبلزاك، وهو على أية حال علامـة إدراك لهـذه الحقـيقة، ألا وهـى أن مفهوم "الكوميديا البشرية" وتأثيرها ليس جمالـيًا إلا إلى حـد جـزئى، وأنـه لا ينفصـل عـن الحياة الواقعية. وهكذا فإن بلزاك يمثل مرحلة انتقال فى التطور المؤدى من الطابع الفنى المحض للكتابات الكلاسيكية والرومانتيكـية إلى النزعة الجمالية عند فلوبير وبودلير – فهو يمثل لحظة قصيرة لفن مـنغمس تمامـا فـى المشـكلات الجاريـة لعصـره. ولايوجد فى القرن التاسع عشر كله فـنان كـان أبعـد منه عن شعار "الفن لأجل الفن"، وأقل منه حرصًا على نزعة النقاء الفـنى. والواقـع أن المـرء لا يسـتطيع أن يسـتمتع بأعمـال بلـزاك وهـو مطمئن مرتاح الضـمير ما لم يسلم منذ البداية بأنها مزيج مختل التوازن، مضطرب التركيب إلى حد ما. لا يشترك فى شىء مع المبدأين الكلاسيكيين المعروفين، مبدأ "لا أكثر ولا أقل". ومـبدأ نقـل معطـيات الـتجربة إلى مسـتوى واحد. والحق أن الفكرة القائلة أن العمل الفـنى كـل مكتمل هى على الدوام وهم خيالى، إذ أن أكثر الأعمال اكتمالاً تكون على

---

[1] Hugo von Hofmanstfal : Unterhaltungen ueber literarische gegenstaende (1904), p. 40.

[2] A. Cerfberr – J. Christophe : Répertoire de la comédie humaine, 1887.

الـدوام حافلـة بالعناصـر المضـطربة المخـتلطة، ومع ذلك فإن روايات بلزاك هى المثل الكلاسيكى للخروج الناجح عن كل قواعد علم الجمال. ولو قاسها المرء بمعيار الأدب الكلاسيكى، لتحـتم علـيه أن يحكم عليها بأنها خروج صارخ إلى أبعد حد حتى عن أشـد قواعـد الفـن تحـررًا. وحـين يكـون المـرء واقعـا تمامًا تحت تأثير هذه الأعمال، وتكـون نفسـه لا تـزال منفعلة بما تتسم به شخصياتها من سورات كلها تدمير ذاتى، وبمـا يقولـه المـتمردون والمجرمون فيها من كلمات مرعبة، فإنه يضطر إلى الاعتراف بـأن كل شىء يقبل التحليل العقلى قد أسىء عرضه فى هذه الأعمال، وبأن بلزاك لا يستطيع أن يكـون عقـدة محبوكة أو يتوسع فيها، وبأن شخصياته هى فى كثير من الأحـيان مجـرد شخصـيات مرصوصـة بعضـها إلى جانـب الـبعض بطـريقة غامضـة متـنافرة، شـأنها شأن البيئات والأجواء التى تدور فيها أحداث رواياته، وبأن نزعته الطبيعـية ليست ناقصة فحسب، بل هى أيضًا فجة تفتقر إلى العناية والتعمق. والأهم مـن ذلـك كلـه أن المـرء سيضطر عندئذ إلى الاعتراف بأن كل هذه النقائص تقترن بها أمـثلة مرعـبة لـرداءة الذوق، وبأن الكاتب يفتقر إلى كل قدرة على النقد الذاتى، وهو عـلى استعداد لعمـل أى شـىء من أجل إدهاش القارىء والاستحواذ عليه، وبأنه لم يعـد لديـه شـىء مـن الـثقافة الجمالـية للقـرن الـثامن عشـر، ومن هدوئها وطريقتها المنسـابة الرشـيقة اللاهـية، وبـأن ذوقـه عـلى نفس مسـتوى الجمهـور الـذى يقـرأ المسلسـلات، بـل وأسـوأ المسلسـلات، وبأنـه قادر على أن يصل فى الإفراط والمبالغة والإسراف إلى أقصى مداها، وبأنه عاجز عن التعبير عن أى شىء قريب إلى قلبه دون أن يسـتخدم صـيغة التأكيد والمبالغة، وبأنه يتحدث دائمًا بصوت عال، وبأنه يكذب ويغـش، وبأنـه يكـون دجالاً تافهًا فى اللحظة التى يحاول فيها إعطاء قارئه انطباعًا بأنـه فيلسـوف متـبحر، عـلى حـين أن تفكيره يصل قطعًا إلى أسمى درجاته حين لا يكـون واعـيًا بأنه مفكر على الإطلاق، وحين يفكر ويستدل تلقائيًا، على النحو الذى تمليه مصالحه الشخصية وموقعه التاريخى.

وأوضـح الشـواهد عـلى رداءة ذوقـه هـى الهفـوات فـى أسلوبه : أعنى ذلك السـيل العـارم المخـتلط مـن الألفـاظ، وذلك الوقار الواضح التصنع، وتلك الاستعارات المـتكلفة المهوشـة، وذلـك الحماس المندفع والانفعالات التى تتخذ طابعًا ساميًا مزيفًا.

وحـتى حـواره ذاتـه لم يكـن بمـنأى عن تلك النقائص. ففيه بدوره نجد فقرات ميتة وأنغامًـا تـبدو "نشـازًا"، تمامًـا كـتلك الأصـوات النشـاز التى قد تصدر عن المرء حين يغـنى. وإنـا لـنعرف الطـريقة الـتى حـاول بها "تين" أن يفسر غرائب أسلوب بلزاك ويـبررها. فهو يلاحظ أن للأدب أساليب مختلفة، لها كلها نفس الحقوق، وهو يؤكد أن مؤلـف "الكومـيديا البشرية" لم يعد يخاطب جمهور القرن السابع عشر وصالونات القـرن الـثامن عشر، أعنى جمهورًا يستجيب لأبسط التلميحات، ولا يحتاج إلى ألوان بـراقة وأصوات صارخة حتى يجذب انتباهه، بل كان على عكس ذلك يكتب لأناس لا تؤثـر فـيهم إلا الـتجديدات والـبدع الصـارخة والمـبالغات، أى لقـراء الـروايات المسلسـلة[1]. وذلـك دون شـك مـثل رائـع من أمثلة النقد الأدبى المرتكز على الدراسة الاجتماعـية، إذ أنـه عـلى الـرغم من أن كثيرًا من الكتاب فى جيل بلزاك قد تجنبوا أخطـاءه الأسـلوبية، فـإن القلـيلين منهم هم الذين كانوا متشبعين بروح عصرهم مثله. ولكـن ألا يجـدر بـنا بـدلاً مـن تـبرير نواحـى الضعف عند بلزاك، أن نحاول إيجاد تفسـير لذلـك الـتقارب المفاجىء بين ما هو عظيم وما هو ضئيل القيمة فى أعماله؟ ألا ينـبغى أن يكـون المصـدر الأول الـذى نعـزو إليه غرائب أسلوبه، بالنسبة إلى التفسير الاجـتماعى، هـو أنـه كـان هـو ذاتـه من عامة الشعب، وكان معبرًا عقليًا عن الطبقة الوسـطى الجديدة، التى كانت مفتقرة نسبيًا إلى الثقافة، وإن كانت قد تميزت بنشاط وكفاءة غير عادية؟

لقـد لاحـظ الكثيرون أن بلزاك يرسم فى أعماله صورة الأجيال اللاحقة أكثر ممـا يرسـم صـورة جـيله هـو، وأن الصـور الـتى رسمهـا لمحدثـى النعمة والوصوليين والمضـاربين والمغامرين، والفنانين والعاهرات، تعبر عن عهد الامبراطورية الثانية خيرًا ممـا تعـبر عـن عهـد ملكـية يوليو. وإنه ليبدو قطعًا، فى حالته، أن الحياة هى التى عملـت عـلى محاكـاة الفـن. فـبلزاك أحـد أنبـياء الأدب، الذين كانت البصيرة أقوى عـندهم مـن الملاحظـة. وبطبـيعة الحـال فـإن كلمـتى "نبى" و"ذو بصيرة" ليست إلا ألفاظًا تستخدم لمحاولة التخلص من تلك المعضلة التى يثيرها فن لا يؤدى كشف كل

[1] Taine : Nouveaux essais de critique et d'histoire, 1865, pp. 104 – 13 .

عيب جديد فيه إلا إلى زيادة تأثيره السحرى. ولكن ماذا عسانا أن نقول غير ذلك عن رواية مثل "الرائعة المجهولة Chef – d'oeuvre inconnu" التى تجمع بين أعمق استبصار بمعنى الحياة والعصر الحاضر، وبين سذاجة لا يتصورها العقل؟ إننا نقرأ فى هذه الرواية أن "فرنهوفر Frenhofer " كان أعظم تلاميذ "مابوز Mabuse"، وهو الوحيد الذى لقنه الأستاذ فنه فى إضفاء الحياة على الشخصيات المصورة. وظل فرنهوفر يعمل فى صورة امرأة لمدة عشر سنوات، مكافحًا من أجل تحقيق أرفع هدف لكل فن، وهو سر بيجماليون. وكان يشعر بأن كل يوم يزيده اقترابًا من هدفه، ولكن كان يظل هناك على الدوام شىء لا يمكن التغلب عليه أو حله أو الوصول إليه. ولقد كان يؤمن بأن العالم يخفى عنه هذا الشىء، وبأنه لم يجد الأنموذج الصحيح بعد. وفى ذات يوم أحضر له بوسان، من فرط تحمسه للفن، عشيقته، التى يفترض أنها صاحبة أجمل جسد تم تصويره على الإطلاق. ويخلب جمال الفتاة لب فرنهوفر. ولكن عينه تنتقل ما بين جسدها النضر واللوحة التى لم تتم ولا يمكن إتمامها. إن العالم لم يعد يقيده، وهو قد قتل الحياة فى داخله. ولكن الصورة، ذلك العمل الذى قضى فيه عمره، والذى كان يغار عليه أكثر مما يغار بوسان على عشيقته، حتى لم يقبل أبدًا أن تقع عليه عينا أى شخص غريب — هذه الصورة لم تكن تنطوى إلا على خليط مضطرب من الخطوط والبقع الملتوية التى لا تفهم، والتى ظل يضعها الواحد فوق الآخر ويكدسها بعضها فوق بعض على مر السنين. ولم يعد المرء يستطيع أن يميز وسط هذا الخليط إلا شكل رجل كاملة التناسق. وهكذا تنبأ بلزاك بمصير فن القرن الماضى، ووصفه وصفًا لا نظير له، وأدرك نتائج ابتعاد هذا الفن عن الحياة والمجتمع، وفهم تلك النزعة الجمالية والعدمية، وخطر التدمير الذاتى الذى يهدده، والذى سيصبح حقيقة مرعبة فى عهد الامبراطورية الثانية، على نحو أكمل مما فهمها أعظم معاصريه علما وأنفذهم بصيرة.

الفصل الثانى

الإمبراطورية الثانية

كان الرومانتيكيون على وعى تام بما طرأ على الكتاب من ضياع لنفوذهم منذ عهد الثورة الفرنسية، والتمسوا فى النزعة الفردية ملجأ من الجمهور غير المتعاطف. ولقد كان هذا الشعور بالغربة يجد معبرًا عنه فى حالة الصراع المرة التى كانت تسودهم، ولكنهم لم يكونوا ينظرون إلى كفاحهم ضد المجتمع على أنه كفاح ميئوس منه. وكان كتاب جيل ١٨٣٠ هم أول من فقدوا موقف الكفاح السائد عند أسلافهم، وبدأوا يستسلمون لعزلتهم، وكان احتجاجهم الوحيد ينحصر فى تأكيد الفارق بين أنفسهم وبين الجمهور الذى يخدمونه. وفيما بعد وصل غرور كتاب الجيل التالى إلى حد أصبحوا معه يتخلون حتى عن عملية إظهار الاستقلال هذه، واختبأوا وراء حالة زائفة من اللاشخصية وانعدام الحساسية. ومع ذلك فقد كان تحفظهم مختلفًا تمامًا عن موضوعية القرنين السابع عشر والثامن عشر. ذلك لأن كتاب العصر الكلاسيكى الجديد كانوا يريدون تسلية قرائهم أو إرشادهم أو التحدث معهم فى بعض مشكلات الحياة. ولكن الأدب تطور، منذ ظهور الرومانتيكية، من تسلية ومناقشة بين الكاتب وجمهوره إلى عملية كشف للذات وتمجيد لها، يقوم بها الكاتب. وعلى ذلك فإن فلوبير وأعضاء حركة "البارناس"[1] عندما حاولوا إخفاء مشاعرهم الشخصية، لم يكن تحفظهم هذا يتضمن على أى نحو عودة إلى روح الأدب فى عهد الرومانتيكية المسبقة، بل كان يمثل أشد صور النزعة الفردية تعاليًا وغرورًا — أعنى نزعة فردية لا تعبأ حتى بأن تكشف مكنونها للآخرين.

---

[1] مدرسة من الشعراء الفرنسيين كانوا يكتبون فى مجلة مخصصة للشعر اسمها "بارناس"، وهو اسم الجبل الذى كان مقرًا لربات الفن فى الأساطير اليونانية القديمة، وكان من أشهر ممثلى الحركة مالارميه وفرلين. وقد تطورت هذه المدرسة إلى الحركة الرمزية فيما بعد. (المترجم)

ولقد أدت حوادث عام ١٨٤٨ والنتائج التى أعقبتها إلى إيجاد فاصل قاطع بين الفنانين الحقيقيين والجمهور. ذلك الثورة الجديدة، شأنها شأن ثورتى ١٧٨٩ و١٨٣٠، أتت عقب فترة من النشاط والإنتاج العقلى الرفيع، وانتهت الثورتان السابقتان بهزيمة الديمقراطية والحرية الفكرية آخر الأمر. وقد اقترن انتصار الرجعية بتدهور فكرى لا نظير له، وبانحطاط شديد فى الأذواق. والواقع أن تآمر البورجوازية على الثورة، وإدانة الصراع الطبقى على أنه خيانة عظمى ترتب عليها انقسام الأمة المسالمة إلى معسكرين[1]، وقمع حرية الصحافة، وخلق طبقة بيروقراطية جديدة بوصفها أقوى مؤيد للنظام، ووضع الدولة البوليسية موضع الحكم النهائى فى كل المسائل المتعلقة بالأخلاق والذوق – كل ذلك أدى إلى إيجاد انقسام فى الثقافة الفرنسية لم يعرف له نظير فى أى عصر سابق. وكانت تلك أيضًا بداية الصراع بين روح الاستسلام وروح التمرد فى الطبقة المثقفة، وهو الصراع الذى لا يزال محتدمًا حتى اليوم. كما كانت بداية تلك المعارضة للدولة، التى جعلت جزءا من الطبقة المثقفة يتحول إلى عنصر من عناصر تثبيط الروح المعنوية.

وقد وقعت الاشتراكية ضحية للنظام الذى أعيد من جديد، دون أن تبدى مقاومة من أى نوع. ففى السنوات العشر الأولى بعد الانقلاب، لم تكن توجد فى فرنسا حركة عمالية ذات بال، بل كانت الطبقة العاملة منهوكة القوى، يتملكها الرعب والاضطراب، وكانت نقاباتها قد حلت، وزعماؤها مسجونين أو مطرودين أو مرغمين على التزام الصمت[2]. ولكن انتخابات عام ١٨٦٣، التى أدت إلى زيادة كبيرة فى المعارضة، كانت أول علامة من علامات التغير. فأخذت الطبقة العاملة تتجمع مرة أخرى فى اتحادات، وتعددت الإضرابات، ووجد نابليون الثالث نفسه مضطرًا إلى القيام بتنازلات متزايدة دوامًا. ولكن الاشتراكية ما كانت لتبلغ هدفها أمدًا طويلاً، لو لم تكن قد وجدت عونا غير مقصود فى الطبقة الوسطى العالية المتحررة، التى رأت فى نزعة نابليون العسكرية الاستبدادية خطرا يتهدد سلطتها.

---

(١) قارن خطاب "توكفيل" فى الجمعية الوطنية كما اقتبسه :

P. Louis, op. cit., II, p. 191 .

(٢) Ibid., pp. 200 – 1 .

وهذا الصراع في داخل النظام نفسه هو الذى يفسر التطور السياسى الذى طرأ بعد عام ١٨٦٠، وانحلال الحكومة المتسلطة، وتدهور الإمبراطورية[1]. ذلك لأن حكم نابليون الثالث كان مرتكزًا على رأس المال التجارى والصناعة الضخمة، وكانت للجيش فائدته الكبرى في الصراع ضد الطبقة العاملة، ولكنه كان عديم الجدوى تمامًا ضد البورجوازية، إذ أن حياته ذاتها كانت تتوقف على تأييد هذه الطبقة. فالإمبراطورية الثانية لا يمكن تصورها بدون موجة الرخاء الاقتصادى التى اقترنت بها. وكان مصدر قوتها ومبررها، هو ثراء مواطنيها، والمخترعات التكنيكية الجديدة، وتقدم السكك الحديدية والمواصلات الملاحية، ودعم تجارة السلع وزيادة سرعة التبادل فيها، وانتشار نظام الائتمان وازدياد مرونته. وعلى حين أن السياسة كانت خلال ملكية يوليو، هى التى لا تزال تجتذب الشبان الموهوبين أكثر من أى مجال آخر، فإن التجارة أصبحت الآن هى التى تستغرق اهتمام أفضل الناس. وأصبحت فرنسا رأسمالية، ليس فقط في الأوضاع غير الظاهرة لثقافتها، بل أيضًا في المظاهر الخارجية لهذه الثقافة. صحيح أن الرأسمالية والتصنيع كانا قد مرا بالتطورات الطويلة المألوفة، ولكنهما لم يمارسا تأثيرهما الكامل إلا في الفترة التى نتحدث عنها. ومنذ عام ١٨٥٠ فصاعدًا طرأت على الحياة اليومية، ومساكن الناس، وطرق المواصلات، وأساليب الإضاءة، والمأكل والملبس، تغيرات أعظم من تلك التى طرأت عليها طوال كل القرون الممتدة منذ بداية المدنية الحضرية الحديثة. وأهم ما في الأمر أن السعى وراء الترف والشغب الجنونى بالتسلية أصبحا أعظم وأوسع انتشارا بكثير مما كانا عليه في أى وقت مضى.

لقد أصبح البورجوازى معتدا بنفسه، مدققًا مغرورًا، وأصبح يتخيل أنه يستطيع، بالمظاهر الخارجية وحدها، أن يخفى وضاعة أصله، والتركيب المختلط للمجتمع الجديد، الذى كانت المحظيات والممثلات والأجانب يقومون فيه بدور لا نظير له. وبدأت عندئذ المرحلة الأخيرة في انهيار "النظام القديم". وباختفاء آخر ممثلى مجتمع الأيام الغابرة، مرت الثقافة الفرنسية بمحنة أقسى من تلك التى مرت

---

(1) Ibid., p. 197 .

بهـا عـندما تلقـت صـدمتها العنـيفة الأولى. ففـى الفن، ولاسيما فى العمارة والديكور الداخـلى، أصـبح الذوق الردىء هو الذى يحدد "موضة" العصر أكثر مما كان فى أى وقت مضى. ذلك لأن الأغنياء الجدد، الذين بلغ ثراؤهم حدا يثير فى نفوسهم الرغبة فى الظهور، ولكنهم لم يكونوا قدماء فى الثراء إلى الحد الذى يمكنهم معه أن يظهروا دون تكلـف وادعـاء، كـانوا ينفقون عن سعة، دون أن يكون المال عقبة فى طريقهم، ودون أن يشـعروا بغضاضـة مـن الـتظاهر المفـرط. فـلم يكـن لديهـم تمييـز فى اختيار الوسـائل، وفـى اسـتخدام المواد الأصيلة والمزيفة، وفى الأساليب التى كانوا يأخذون بهـا ويخلطون بينها. فكل شىء كان فى نظرهم مجرد وسيلة لغاية، يستوى فى ذلك عصـر النهضـة والـباروك، والـرخام والعقـيق، والحرير الصناعى والطبيعى، والزجاج والـبلور. وكـانوا يحـاكون القصـور الرومانية، وقلاع منطقة اللوار، وقاعات الاستقبال "البومبـية"، وصـالونات الـباروك، والأثـاث الـذى كان يصنعه نجارو لويس الخامس عشـر والنسـيجيات المصنوعة فـى ورش لويس السادس عشر. واكتسبت باريس تألقًا جديـدًا، ومظهـرًا عالمـيًا جديـدًا. غـير أن عظمتها كانت فى كثير من الأحيان مجرد مظهـر خـارجى، وكـثيرًا مـا كانـت المـواد التى تتظاهر بها مجرد مواد مستبدلة. فلم يكـن المرمـر أكـثر مـن طلاء، أو الحجر أكثر من ملاط، أما الواجهات الفخمة فكانت لونـا مرشوشًـا فحسـب، والزخـرفة الغنية تفتقر إلى الشكل والحدة العضوية. وتسرب إلى العمـارة عنصـر لا يعـتمد علـيه، يـناظر تغلغـل طبقة محدثى النعمة فى المجتمع السـائد. وأصـبحت بـاريس مـرة أخـرى عاصـمة أوروبـا، ولكن لا بوصفها مركز الفن والثقافة كما كانت من قبل، بل بوصفها المدينة الكبرى للهو، ومقر الأوبرا والأوبريت والحفـلات الراقصة والشوارع العريضة والمطاعم والمحلات التجارية الفخمة والمعارض الدولية واللذات الرخيصة الميسرة.

إن عهـد الإمـبراطورية الثانـية هـو عهـد النزعة التلفيقية بمعناها الصحيح. أعنى أنه كان عهدا بلا أسلوب خاص به فى العمارة والفنون الصناعية، ودون وحدة أسـلوبية فـى تصـويره. وفـيه ظهـرت مسـارح جديـدة، وفنادق وعمارات ومعسكرات ومحـلات تجاريـة وسـاحات سـوق جديـدة، بـل ظهـرت صفوف وحلقات كاملة من الشـوارع. وأعـاد "هوسمـان Haussman " بناء باريس من جديد تقريبًا، ولكن هذا

كله حدث دون أية فكرة أصيلة واحدة فى العمارة، باستثناء مبدأ الاتساع والرحابة، وبداية المباني الحديدية. وبطبيعة الحال كانت هناك، فى العهود السابقة ذاتها، أساليب متباينة متنافسة جنبًا إلى جنب، وكان التباين بين الأسلوب ذى الأهمية التاريخية، الذى لم يكن يتفق مع ذوق الطبقات البارزة فى المجتمع، وبين الذوق الشعبى الذى هو فى الوقت ذاته أدنى مرتبة وأقل أهمية من الوجهة التاريخية، كان هذا التباين ظاهرة معروفة . ومع ذلك فلم يحدث فى أى عهد أن قوبلت الاتجاهات الهامة فنيا بمثل هذا الفتور. ولا توجد فترة أخرى يتملكنا فيها مثل هذا الشعور القوى بأن تاريخ الفن والأدب، الذى لا يتحدث إلا عن الظواهر ذات القيمة الجمالية والأهمية التاريخية، يعطينا مثل هذه الصورة القاصرة للحياة الفنية الحقيقية للعصر، أو بعبارة أخرى، بأن تاريخ الاتجاهات التقدمية التى تشير إلى المستقبل، وتاريخ الاتجاهات التى تسود بسبب نجاحها وتأثيرها المؤقت، يتعلقان بفئتين من الوقائع مختلفتين كل الاختلاف. فشخصية مثل "أوكتاف فوييه Octave Feuillet" أو بول بودرى Paul Baudry ، التى لا يخصص لها فى مراجعنا الحالية إلا عشرة أسطر، كانت تحتل فى أذهان الجمهور المعاصر لهما الآن الصفحات الطوال. وأصبحت الأعمال التى تسيطر على الحياة الفنية لعهد الإمبراطورية الثانية هى الأعمال السهلة المستساغة، التى تخاطب البورجوازية المرتاحة ذات العقل الكسول. والواقع أن البورجوازية، التى تسببت فى ظهور عمارة هذه الفترة، بما فيها من تكلف وادعاء، وهى عمارة كانت مبنية على أعظم النماذج، ولكنها كانت عادة فارغة تفتقر إلى الوحدة العضوية، هذه البورجوازية التى كانت تملأ بيوتها بتحف غالية الأثمان إلى أبعد حد، وإن كانت فى الوقت ذاته سطحية ومزيفة من الوجهة التاريخية فى كثير من الأحيان - كانت تفضل أسلوبًا فى التصوير لم يكن يزيد عن كونه زينة جميلة على الجدران، وأدبا لا يعدو أن يكون ترويحا عن النفس فى وقت الفراغ، وموسيقى سهلة مريحة، ودراما تشيد بانتصاراتها عن طريق حيل "المسرحية المحبوكة Pièce bien faite ". وهكذا أصبح الذوق المتحكم فى "الموضة" الآن ذوقًا رديئًا، متقلبًا، يسهل إرضاؤه. على

حين أصبح الفن الحقيقى ملكًا لفئة من الذواقة الذين كانوا عاجزين عن أن يقدموا إلى الفنانين أى تعويض كاف عن إنجازاتهم.

ولقد ظلت النزعة الطبيعية لهذه الفترة – وهى النزعة التى تنطوى على بذور التطور اللاحق كله، وتنتمى إليها أهم الأعمال الأدبية فى ذلك القرن – فنا خاصًا بالمعارضة، أعنى أسلوبًا مميزًا لأقلية ضئيلة بين الفنانين أنفسهم والجمهور أيضًا. وأصبحت هذه النزعة هدفًا لهجوم مركز من جانب الأكاديمية والجامعة والنقاد، بل من كل الأطراف الرسمية ذات النفوذ. وازداد العداء شدة بازدياد أهداف الحركة ومبادئها تحددًا، وبتطور النزعة المسماة "بالواقعية" إلى نزعة طبيعية. ومع ذلك فنظرًا إلى أن حدود مرحلتى التطور هاتين مطاطة إلى حد بعيد، فإن التفرقة بينهما على هذا النحو تغدو عقيمة تمامًا من وجهة النظر العملية، إن لم تكن مضللة بصورة مباشرة. والأفضل، على أية حال ، أن نطلق على كل الحركة الفنية التى نتحدث عنها الآن اسم النزعة الطبيعية، ونحتفظ بمفهوم "الواقعية" للفلسفة المضادة للرومانتيكية ولما تتسم به من مثالية. وإذا كانت النزعة الطبيعية، من حيث هى أسلوب فنى، والواقعية من حيث هى موقف فلسفى، واضحتى المعالم تمامًا، فإن التمييز بين النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن لا يؤدى إلا إلى زيادة الموقف تعقيدًا، ويجعلنا نواجه مشكلة زائفة. وفضلاً عن ذلك فإن مفهوم "الواقعية" يؤكد التضاد مع الرومانتيكية أكثر مما ينبغى، فيترتب على ذلك إغفال حقيقة هامة، هى أننا هنا إزاء استمرار مباشر للنظرة الرومانتيكية، وأن النزعة الطبيعية تمثل صراعا دائما مع روح الرمانتيكية أكثر مما تمثل انتصارًا عليها. فالنزعة الطبيعية رومانتيكية ذات تقاليد جديدة، وهى ترتكز على افتراضات سابقة جديدة تتعلق بمطابقة الواقع، وإن كانت هذه الافتراضات بدورها اعتباطية بدرجات متفاوتة. وأهم فارق بين النزعة الطبيعية والرومانتيكية ينحصر فى الاتجاه العلمى المتطرف الذى يرتكز عليه الاتجاه الجديد. وفى تطبيق مبادىء العلوم الدقيقة على التصوير الفنى للوقائع. والواقع أن سيطرة الفن القائم على النزعة الطبيعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ليس إلا مظهرًا لانتصار النظرية العلمية والفكر التكنولوجى على روح المثالية والاتجاه إلى التمسك بالتقاليد.

لقد استمدت النزعة الطبيعية كل معايير التصديق لديها[1] تقريبًا من النزعة التجريبية فى العلوم الطبيعية. فهى تبنى مفهوم الحقيقة النفسية لديها على مبدأ السببية، والتطوير الصحيح لعقدة القصة على استبعاد الصدف والمعجزات، وتبنى وصفها للبيئة على الفكرة القائلة إن لكل ظاهرة طبيعية مكانها فى سلسلة لا نهائية من الشروط، والدوافع، واستخدامها للتفاصيل المميزة على منهج الملاحظة العلمية التى لا يحدث فيها أى تجاهل لأى ظرف من الظروف، مهما كانت ضآلة قيمته، كما كان تجنبها للقالب الخالص المكتمل يرتكز على ما ينبغى أن يتصف به البحث العلمى من طابع غير قاطع وغير نهائى. على أن المصدر الرئيسى للنزعة الطبيعية هو التجربة السياسية لجيل ١٨٤٨ : أعنى إخفاق الثورة، وقمع انتفاضة يوليو، واستيلاء لوى نابوليون على السلطة. والواقع أن أكمل تعبير عن خيبة أمل الديمقراطيين والشعور العام باليأس، الذى ولدته هذه الحوادث، كان هو فلسفة العلوم الطبيعية الموضوعية الواقعية التى تلتزم الجانب التجريبى بدقة. فبعد إخفاق كل المثل العليا، وكل الخطط الخيالية المثالية، أصبح الاتجاه السائد الآن هو التزام الوقائع ولا شىء غير الوقائع. وهذا الأصل السياسى للنزعة الطبيعية يعلل بوجه خاص سماتها الأخلاقية المضادة للرومانتيكية: أعنى رفضها الهروب من الواقع. واشتراطها الدقة المطلقة فى وصف الوقائع، والسعى إلى اللاشخصية والابتعاد عن الانفعال بوصفهما ضمانين للموضوعية وللتضامن الاجتماعى، ونزوعها إلى الإيجابية بوصفها الموقف الذى يحرص لا على المعرفة والوصف فحسب، بل على تغيير الواقع، والنزعة العصرية التى تلتزم الحاضر بوصفه الموضوع الهام الوحيد، وأخيرًا، اتجاهها الشعبى فى اختيار الموضوعات وفى اختيار الجمهور. ومن هنا فإن عبارة "شانفلورى Champfleury " القائلة : "إن جمهور الكتاب الذى يباع بقرشين هو الجمهور الحقيقى"[2] تدل على اتجاه تأثير ثورة ١٨٤٨ فى الأدب ومدى اختلاف

---

[1] اللفظ المستخدم فى الأصل هو Probalility ويعنى عادة "الاحتمال"، ولكن المقصود منه فى هذا السياق هو طريقة تصوير الشخصيات أو الحوادث فى العمل الأدبى على النحو الذى يجعلها مؤدية إلى تصديق القارىء لها، أى إلى أن ينظر إليها على أنها متماسكة، معقولة، محتملة الوقوع . (المترجم)

[2] Pierre Martineau : Le Roman réaliste sous le second empire, 1913, p. 85 .

مفهوم الشعبية الجديدة عن مفهومها لدى كتاب المسلسلات فى الفترة السابقة. وذلك لأن الأخيرين كانوا يكتبون للجماهير العريضة، لأنهم كانوا يريدون الكتابة للجميع، على حين أن أصحاب النزعة الطبيعية، أى شانفلورى والمحيطين به، كانوا يريدون الكتابة للجماهير قبل غيرها. ومع ذلك فهناك اتجاهان متباينان فى أدب النزعة الطبيعية: هو النزعة الطبيعية عند الكتاب الذين ينتمون إلى الوسط البوهيمى، مثل شانفلورى ودوارنتى Duranty "ومورجيه Murger"، والنزعة الطبيعية عند "أصحاب الأملاك"، من أمثال فلوبير والأخوين جونكور[1]. وكان كل من المعسكرين يقف أمام الآخر فى عداء تام، فكان البوهيميون يكرهون كل نزعة متمسكة بالتقاليد، على حين أن فلوبير وأصدقاءه كانوا يرتابون فى كل كاتب يسعى إلى استرضاء الجماهير.

لقد بدأت النزعة الطبيعية بوصفها حركة للطبقة العاملة من الفنانين؛ وكان أول أقطابها كوربيه، وهو رجل من صميم الشعب، وفنان يفتقر إلى كل شعور بورجوازى بالوقار. فبعد أن تفككت الجماعة البوهيمية القديمة وأصبح أفرادها متعلقين بأذيال البورجوازية ذات الميول الرومانتيكية، أو أصبحوا هم أنفسهم يشغلون مناصب بورجوازية طيبة، تكونت حلقة جديدة حول كوربيه، هى ثانى تجمع بوهيمى. ولقد كان الفضل فى مركز الصدارة الذى احتله مصور لوحتى "قاطعى الأحجار" و"الدفن فى أورنان" يرجع أساسًا إلى صفاته الإنسانية لا الفنية، ويرجع قبل كل شىء إلى الأصل الذى ينحدر منه، وإلى كونه يصف حياة عامة الشعب ويجد إقبالاً من الشعب، أو على الأقل من المستويات العريضة للجمهور، وكذلك إلى أنه كان يحيا حياة الطبقة العاملة الفنية، بما تتسم به من عدم استقرار وانطلاق، ويحتقر البورجوازية والمثل العليا البورجوازية، ويؤمن بالديمقراطية عن اقتناع، وإلى كونه ثوريًا، وضحية للاضطهاد والاحتقار. وقد ظهرت نظرية النزعة الطبيعية بوصفها دفاعًا مباشرًا عن فنه ضد النقد المتمسك بالتقاليد. ففى مناسبة عرض لوحة "الدفن فى أورنان" (١٨٥٠) أعلن شانفلورى "من الآن فصاعدًا ينبغى على النقاد أن

---

(1) Albert Thibaudet : Hist. De la litt. Franç. de 1789 à nos jours, 1936, p. 361.

يتخذوا موقفًا مع الواقعية أو ضدها"[1]. وهكذا نطقت الكلمة العظيمة. ولو نظرنا إلى هذا الفن في ذاته لما كان في مفهومه ولا في ممارسته شيء جديد، حتى لو صح أن الحياة اليومية لم تصور من قبل أبدًا بمثل هذه الصراحة والوضوح المباشر، ولكن تحيزه السياسي والرسالة الاجتماعية التي كان يتضمنها، وتصوير الشعب دون وجود أي نوع من التنازل أو أي اهتمام مترفع بالعادات والمآثر الشعبية — كل ذلك كان جديدا. ولكن، مهما كان مقدار جدة هذه النظرة الاجتماعية، ومهما كثر الحديث في حلقة كوربيه عن الأهداف الإنسانية والمهام السياسية للفن، فإن البوهيمية كانت، وما زالت، وريثة الرومانتيكية التي تضفي الصبغة الجمالية على كل شيء. وهي في كثير من الأحيان تعزو إلى الفن دلالة لا تكون له حتى في أشد النظريات الرومانتيكية تحليقًا في سماء الخيال، وتجعل من المصور ذي اللسان المتلعثم نبيًا، ومن المعرض الذي يضم صورة لا يمكن بيعها، حدثًا تاريخيًا.

ومع ذلك فإن العاطفة الغالبة لدى كوربيه ومعاونيه كانت عاطفة سياسية قبل كل شيء. فثقتهم بأنفسهم ترجع إلى اقتناعهم بأنهم مكتشفو الحقيقة ورواد المستقبل. وقد أكد شانفلوري أن النزعة الطبيعية لا تزيد عن كونها الاتجاه الفني المناظر للديمقراطية، وكانت الحركة البوهيمية، في نظر الأخوين جونكور، مجرد مرادف للاشتراكية في الأدب. كذلك كان برودون وكوربيه يعتقدان أن النزعة الطبيعية والروح الثورية في السياسة تعبيران مختلفان عن موقف واحد، ولم يكونا يجدان فارقًا أساسيًا بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الفنية. فقد أعلن كوربيه في رسالة كتبها عام ١٨٥١ : "أنني لست اشتراكيًا فحسب، بل إنني أيضًا ديمقراطي وجمهوري، أي باختصار من أنصار الثورة، وأنا قبل كل شيء واقعي. أي صديق مخلص للواقعية"[2]. ولم يكن زولا إلا مكملاً لفكرة كوربيه حين قال: "إما أن تكون الجمهورية ذات نزعة طبيعية، وأما ألا تكون على الإطلاق"[3]. وعلى ذلك فإن الطبقات الحاكمة، برفضها النزعة الطبيعية، إنما كانت تعبر عن غريزتها في حفظ

---

(1) Emile Bouvier : La Bataille réaliste, 1913, p. 237 .

(2) Jules Coulin : Die sozialistische Weltanschauung i. D. franz. Mal. (1907), p. 61 .

(3) Emile Zola : La République et la litt., 1879 .

الذات، أعنى عن شعورها — الذى كانت على حق فيه تمامًا — بأن كل فن يصف الحياة دون تحيز ودون تحفظ هو فى ذاته فن ثورى. والواقع أن النزعة المحافظة كانت لديها، فيما يتعلق بهذا الخطر، أفكار أوضح مما كانت لدى المعارضة ذاتها[1]. فقد أعلن "جوستاف بلانش G. Planche بصراحة تامة فى مجلة "Revue des Deux Mondes" أن مقاومة النزعة الطبيعية إنما هى اعتراف بالإيمان بالنظام السائد، وأن المرء إذ يرفض النزعة الطبيعية، فإنما يرفض أيضًا مادية العصر وديمقراطيته[2].

ولقد كان النقاد المحافظون يستشهدون، منذ خمسينات القرن التاسع عشر، بكل الحجج المعروفة ضد النزعة الطبيعية، ويحاولون أن يخفوا التحيز السياسى والاجتماعى الذى يتحكم فى موقفهم المضاد للنزعة الطبيعية، وراء ستار من الاعتراضات الجمالية. فقالوا أن النزعة الطبيعية تفتقر إلى كل مثالية وأخلاقية، وتزدهر فى جو القبح والسوقية، والمرض والبذاءة، وتعد محاكاة ذليلة فجة للواقع. ولكن الأمر الذى كان يزعج النقاد المحافظين لم يكن بالطبع درجة المحاكاة بل موضوعها. فهم كانوا يعلمون حق العلم أن كوربيه كان يكافح — بعد القضاء على فكرة الجمال الخير kalokagathia الكلاسيكية والرومانتيكية، وبعد أن دالت دولة المثل الأعلى القديم فى الجمال، الذى ظل باقيًا دون تغيير تقريبًا حتى عام ١٨٥٠ — فى سبيل نوع جديد من الإنسان، ونظام جديد، وكانوا يشعرون بأن قبح فلاحيه وعماله، وسمنة نساء الطبقة الوسطى اللاتى يصورهن وسوقيتهن، هى احتجاج على المجتمع القائم، وأن "احتقاره للمثالية" و"تمرغه فى الوحل" كلها جزء من العتاد الثورى الذى تحارب به النزعة الطبيعية. ولقد كان ميليه Millet يصور فى لوحاته انتصار العمل المادى، ويتخذ من الفلاح بطلاً لملحمة جديدة. وكان دوميه يصف البورجوازى المؤيد للدولة فى بلادته وفظاظته، ويسخر من موقفه من السياسة والعدالة، ومن فكرته عن الترفيه، ويكشف النقاب عن كل الجانب الهزلى

(١) Oliver Larkin : "Courbet and his Contemporaries". Science and Society, 1939, III/I, p. 44.

(٢) E. Bouvier, op. cit., p. 248.

الخفي الذى يكمن من وراء الوقار البورجوازى. فمن الواضح بما لا يدع مجالاً لأى شك، أن اختيار الموضوعات فى هذه الحالة كان خاضعًا للاعتبارات السياسية أكثر مما كان خاضعًا للاعتبارات الفنية.

بل أن تصوير المناظر الطبيعية أصبح هو ذاته مظاهرة ضد ثقافة المجتمع القائم. صحيح أن المناظر الطبيعية الحديثة نشأت منذ البداية بوصفها مقابلاً لحياة المدينة الصناعية، ولكن التصوير الرومانتيكى للمناظر الطبيعية ظل يمثل عالمًا مستقلاً بذاته وتعبيرًا عن حياة مثالية غير حقيقية، لم تكن فى حاجة إلى أن ترتبط بالحياة الحاضرة اليومية على أى نحو مباشر. فهذا العالم كان مختلفا عن مناظر الحياة الواقعية المعاصرة إلى حد أنه كان يفهم قطعًا على أنه نقيضها، ولكنه لم يكن يفهم على أنه احتجاج عليها إلا بصعوبة بالغة. أما "المنظر الطبيعى الواقعى" فى التصوير الحديث فكان يصف بيئة تختلف تماما، فى هدوئها ودفئها، عن المدينة، ولكن طابعها اليومى البسيط، غير الرومانتيكى، يقربها منها إلى حد نضطر معه حتما إلى إجراء مقارنة بينهما. فقد كان هناك شىء خيالى وأسطورى فى قمم الجبال ومسطحات البحار الرومانتيكية، بل فى غابات "كونستابل" وسماواته، على حين أن المساحات المكشوفة فى الغابات، وحواف الغابات عند مصورى باربيزون[1] Barbizon تبدو طبيعية مألوفة تمامًا، يسهل بلوغها وامتلاكها امتلاكًا تامًا، إلى حد أن ساكن المدينة الحديث لابد أن يشعر بأنها بالنسبة إليه تحذير وتأنيب. وفى هذا الاختيار للموضوعات العادية، "اللاشاعرية"، تتجلى نفس الروح الديمقراطية التى تظهر فى اختيار الأنماط البشرية عند كوربيه وميليه ودومييه — مع فارق واحد هو أن مصورى المناظر الطبيعية يبدون كما لو كانوا يقولون : الطبيعة جميلة فى جميع الأزمنة والأمكنة، ولا حاجة إلى موضوعات "مثالية" لكى نوفى جمالها حقه، على حين أن مصورى الأشكال البشرية يريدون إثبات أن الإنسان قبيح يدعو إلى التقزز سواء أكان يضطهد الآخرين أم كان هو ذاته مضطهدًا. ولكن على الرغم من

---

(1) مدرسة من المصورين الفرنسيين فى أواسط القرن التاسع عشر كان مركزها قرية باربيزون فى غابة فونتينبلو. وأهم أعضائها ميليه وتيودور وروسو ودياز، وكان هدفها تصوير الطبيعة بإخلاص وأمانة وبطريقة مباشرة، أى وسط المناظر الطبيعية ذاتها. (المترجم)

إخلاص وبساطة تصوير المناظر بطريقة النزعة الطبيعية، فإنه سرعان ما أصبح تقليديًا نمطيًا، كما كان التصوير الرومانتيكي الموازى له. فالرومانتيكيون كانوا قد صوروا شعر البستان المقدس، على حين أن الطبيعيين أصبحوا يصورون نثر الحياة الريفية — أعنى الغابة المكشوفة مع القطعان التى ترعى، والنهر مع القارب، والحقل مع كوم القش. وكان التقدم هنا ينحصر — كما يحدث كثيرًا فى تاريخ الفن — فى تجديد الموضوعات التقليدية المألوفة أكثر منه فى الإقلال منها. على أن أجرأ التغيرات هى تلك التى ترتبت على التصوير فى الهواء الطلق — وهو بهذه المناسبة مبدأ لم يطبق دفعة واحدة أو بطريقة تامة الاتساق، وكان يقتصر عادة على مجرد الإيهام بأن اللوحة قد ظهرت فى الهواء الطلق. ولقد كان لهذه الفكرة التكنيكية، إلى جانب عناصرها العلمية الواضحة، مضمون سياسى وأخلاقى، إذ يبدو أنها كانت تحاول أن تقول : لنخرج إلى الهواء الطلق، إلى نور الحقيقة الوضاح.

ويظهر الطابع الاجتماعى للفن الجديد أيضًا فى الاتجاه إلى المزيد من الاندماج بين المصورين، وفى محاولاتهم إنشاء مستعمرات فنية، وتحقيق التوافق بين طرق الحياة عند بعضهم البعض. فمدرسة فونتينبلو، التى لم تكن مدرسة على الإطلاق، ولم تكن مجموعة متآلفة بل كانت جماعة غير متماسكة يسير كل من أفرادها فى طريقه الخاص، ولا يجمع بينهم سوى تحمسهم لأهدافهم الفنية، تمثل بالفعل الروح الجماعية للعصر الجديد. كذلك فإن الطوائف والمستوطنات الفنية اللاحقة، والجهود الإصلاحية المشتركة، وتجمعات "الطليعة" فى القرن التاسع عشر، كلها تعبر عن نفس الاتجاه نحو التآلف والتعاون. وهكذا فإن الوعى بالعصر، والشعور بأهمية اللحظة ومقتضياتها، وهو الشعور الذى جاءت به الرومانتيكية إلى العالم، أصبح الآن مسيطرًا على أذهان الفنانين سيطرة كاملة. وتعبر كلمة كوربيه عن "إبداع فن حى" والشعار الذى يقال أن دومييه اتخذه لنفسه، وهو "ينبغى أن يكون المرء منتميًا إلى عصره"، عن نفس الفكرة، أعنى الرغبة فى الخروج عن العزلة الرومانتيكية، وتحرير الفنان من نزعته الفردية. وكان إدخال الطباعة على الألواح (الليثوغرافيا) بوصفها إحدى الوسائط الفنية، هو بدوره مظهرا لهذه الأمنية الاجتماعية. ولكن هذا الاتجاه إلى جانب كونه متمشيًا مع عملية صبغ الاستمتاع

الفنى بالصبغة الديمقراطية، وهى العملية التى حققتها الرواية المسلسلة فى مجال الأدب ، كان ينطوى على انتصار للذوق الشعبى والصحافة على مستوى أرفع إلى حد هائل. فقد كان التصوير "الصحفى" عند دوميه يمثل إحدى قمم الفن فى عصره، على حين أن كتابة بلزاك للرواية المسلسلة كانت تمثل انحدارًا لمستواه هو، دون أن تؤدى إلى ارتفاع فى المستوى العام.

ولكن هل كان أصحاب النزعة الطبيعية يمثلون عالمهم المعاصر بحق، أو على الأقل جزءا هامًا من جمهور الفن المعاصر؟ من المؤكد أنهم لم يكونوا يمثلون أغلبية الناس الذين كانوا يتعاملون باللوحات الفنية أو يشترونها أو ينقدونها علنا، والذين كانوا يرأسون الأكاديميات الفنية، ويقررون أى الأعمال هى التى تعرض. ذلك لأن هؤلاء الأخيرين، وإن كانت آراؤهم فى عمومها متحررة إلى حد ما، كان تسامحهم لا يصل إلى حد قبول النزعة الطبيعية. فقد كان حبهم وتشجيعهم متجهًا إلى المثالية الأكاديمية عند "آنجر Ingres " ومدرسته، والتصوير الرومانتيكى للحكايات عند "ديكان Descamps " وميسونييه Meissonier والفن المتألق فى تصوير الشخصيات عند "فنترهالتر Winterhalter" و"دوبوف Dubufe " والتصوير الروائى شبه الباروكى عند "كوتير Couture" وبولانجيه، وإلى الزخارف الأسطورية والخرافية عند "بوجرو Bouguereau " و"بودرى Boudry"[1]، أى إلى القالب الرحب، والبراق، والفارغ، بكل تفرعاته. ولكن لم يكن هناك مكان لإنتاج التصوير ذى النزعة الطبيعية، لا فى بيوتهم المزدحمة بالأثاث والستائر ولا فى قاعاتهم الرسمية المبنية وفقًا لأسلوب من الأساليب التاريخية. وهكذا أصبح الفن الحديث بلا وطن، وبدأ يفقد كل وظيفة عملية. وكانت نفس المسافة التى تفصل بين التصوير ذى النزعة الطبيعية و"زخارف الحائط" الرشيقة فى تلك الفترة، تفصل أيضًا بين الأدب الجاد والخفيف، وبين الموسيقى الجادة والخفيفة. أى أن الأدب أو الموسيقى التى لا تصلح للتسلية لم تكن لها وظيفة، شأنها تمامًا شأن التصوير التقدمى فى تلك الفترة. ففى الفترة السابقة كانت أعظم الأعمال الأدبية قيمة وأكثرها

---

[1] Cf. Léon Rosenthal : La Peinture romantique, 1903, pp. 267 – 8 : Henri Focillon : La Peinture aux XIX et XX siècles, 1928, pp. 74 – 101.

جديـة، كروايات بريفو وروسو وبلزاك، مقروءة لدى فئات كبيرة نسبيًا فى المجتمع، وهـى فئات لم يكن بعضها يكترث على الإطلاق بالأدب من حيث هو أدب. أما الآن فقد انـتهى تماما ذلك العهـد الـذى كـان فـيه الأدب يقوم بدور مزدوج بوصفه فنا وتسلية فـى الوقـت ذاتـه، والـذى كانت فيه نفس الأعمال تفى بمقتضيات مستويين مخـتلفين للـثقافة. فـلم تعـد أعظـم الأعمـال الأدبية قيمة، من الوجهة الفنية، تصلح للقراءة الخفـيفة، ولم تعـد تجـتذب جمهـور القراء العام، مالم تفلح فى جذب انتباه الجمهور إليها لسبب ما، وتصبح ناجحة عن طريق إثارتها لفضيحة، كما هى الحال فـى "مـدام بوفـارى" لفلوبير مثلاً. فلم تكن هذه الأعمال تلقى تقديرًا كافيًا إلا من فئة ضئيلة مـن المـثقفين، ومـن ثـم فـإن هـذا الأدب ذاتـه يمكـن أن يوصـف بأنـه "فـن للاستديو"، شأنه شأن مدرسة التصوير التقدمى بأسرها: فهو موجه إلى الإخصائيين، وإلى الفـنانين والذواقـين. وبلـغ اغتراب مجموعة الفنانين التقدميين بأسرها عن العالم المعاصر لهم، ورفضهم أن يكون لهم أى شأن بالجمهور، حدا جعلهم يقبلون افتقارهم إلى الـنجاح عـلى أنـه شـىء طبـيعى تمامًـا، بـل كـانوا يعـدون الـنجاح ذاتـه مظهرًا لانحطـاط القـيمة الفنـية، ويـرون أن الشـرط الضـرورى لخلـود الفـنان هـو أن يسىء معاصروه فهمه.

وعـلى حـين أن الرومانتيكـية قـد ظلـت تتضـمن عنصـرًا شـعبيًا يجـتذب الجمـاهير العريضة من المجتمع، فإن النزعة الطبيعية، فى أهم نواتجها على الأقل، لم يكـن فـيها مـا يجـتذب الجمهـور العـام. وكـان موت بلـزاك يمـثل نهايـة العهد الرومانتـيكى: صـحيح أن فكـتور هـيجو كـان لا يـزال فـى قمـة تطوره الفنى، ولكن الرومانتيكية، من حيث هى حركة أدبية، لم تعد تقوم بأى دور فى الحياة الثقافية، وكـان انصراف الكـتاب الرئيسـيين عن المثل الأعلى الرومانتيكى يعنى أيضًا انفصالاً تامًـا عن أقوى الأوساط تأثيرًا فى الجمهور العام وعالم النقد. وكان "حزب المقاومة"، الـذى يـناظر فـى الأدب حـزب اسـتتبات الـنظام فـى السياسـة، يـتخذ من المدرسة الرومانتيكـية موقفًـا أكـثر إيجابـية مـن ذلـك الذى يتخذه من النزعة الطبيعية، على الـرغم من أن الأخيرة كانت مرتبطة بالرومانتيكية ارتباطًا تاريخيًا مباشرًا. صحيح أن الـنقاد المحـافظين كـانوا يحـاربون روح الـتمرد فـى كـل صـورها، الرومانتيكية منها

والطبيعية، وكانوا يعلون من قدر المعقولية فوق كل نوع من التلقائية، ولكنهم كانوا يشترطون أن يعبر الأدب عن "مشاعر أصيلة"، وكانوا يعدون "عمق الإحساس" معيارا للفنان الصحيح. ومع ذلك فإن هذه النظرية الجمالية الانفعالية الجديدة لم تكن سوى شكل جديد — وإن لم يكن على الدوام شكلاً تام الوضوح — من أشكال المثل الأعلى القديم في الجمال الخير kalkagathia "، فقد كانت مبنية على الزعم القائل أن العناصر الانفعالية التلقائية هي ذاتها العناصر ذات القيمة الأخلاقية في الحياة الروحية، وكانت تفترض وجود توافق صوفي بين الخير والجميل. وكانت أهم بديهياتها هي القول بالتأثير الأخلاقي للفن، كما كان مثلها الأعلى هو الدور التعليمي للفنان. ومرة أخرى نجد أن الموقف البورجوازي من مبدأ "الفن لأجل الفن" قد تغير. فقد كان هذا الموقف يرفض في البداية الفن "الخالص" المحايد أخلاقيًا، ثم أصبح يعترف به، أما الآن فقد أصبح يعاديه بلا تحفظ. ذلك لأن روح التمرد في الفنان قد كسرت شوكتها، ولم يعد هناك أي داع للخوف من تدخله في مسائل الحياة العملية، فمن الممكن إذن أن يضرب بمبدأ "الفن لأجل الفن" عرض الحائط، وأن يعترف مرة أخرى بمكانه الفنان بوصفه رائدًا روحيًا. والمصدر الوحيد الباقي لأي خطر محتمل هو النزعة الطبيعية، ولكن لما كان ممثلوها يعلنون بأنفسهم أنهم يؤيدون على الأقل البحث المنزه غير العاطفي للمسائل الأخلاقية، أي يؤيدون اتخاذ موقف في الفن لا شأن له بالأخلاق، إن لم يكونوا يؤيدون مبدأ "الفن للفن" ذاته، فإن رفض هذا المبدأ الأخير كان موجهًا ضدهم أيضًا. وهكذا أخذت الحكومة تتحكم في الفن والفنانين بحيث يتلاءمون مع نظمها التعليمية والإصلاحية، وكان أرفع الخبراء في نظرها هم رؤساء تحرير المجلات والصحف الكبرى ونقادها، من أمثال بيلوز Buloz وبرتان Bertin وجوستاف بلانش، وشارل ريموزا Rémusat وأرنو دي بونمارتان A. de Pontmartin واميل مونتيجو E. Montégut . كما كان أعلى كتابها مكانة هم جول ساندو Jules Sandeau وأوكتاف فوييه O. Feuillet واميل أوجييه E. Augier ، ودوما Dumas الابن. وكانت الجامعة والأكاديمية بمثابة معهدين لتدريس الصحة العقلية وإجراء الأبحاث فيها. كما كان المدعى العام ومدير شرطة باريس هما الحارسين الأمينين على مبادئها الأخلاقية.

وكـان لـزامًا على ممثلى النزعة الطبيعية أن يكافحوا ضد عداء النقاد حتى حوالى عام ١٨٦٠، وضـد عـداء الجامعـة طـوال حـياتهم. وظلـت الأكاديمية محرمة عليهم، ولم يتمكـنوا أبـدًا مـن الحصـول عـلى معونـة من الدولة. وأدين فلوبير والأخوان جونكور لخروجهم عن الآداب العامة، وفرضت غرامة كبيرة على بودلير.

ولقـد أدت القضية التى رفعت ضد فلوبير، والنجاح الساحق "لمدام بوفارى" (١٨٥٧)، إلى تقريـر مجـرى الصـراع الدائر حول النزعة الطبيعية لصالح هذا الاتجاه الجديـد. وأبدى الجمهور اهتمامه بالقضية، وسرعان ما وضع النقاد بدورهم أسلحتهم جانـبًا، ولم يـبق فـى صفوف المعارضة إلا أشد الرجعيين عنادًا وأقصرهم نظرا. وكان جمهـور القـراء هـو الذى فرض على النقاد الاتجاه التقدمى هذه المرة، على الرغم من أن أسـباب اهـتمام الجمهـور لم تكـن فنـية خالصـة على الإطلاق. وهكذا عاد سانت بـيف، الـذى كـان لديـه إحسـاس مـرهف بتغيرات الأذواق فى المجال الذهنى، إلى الـنزعة الـتحررية الـتى كان يتسم بها في شبابه، وانضم إلى الحلقة التى كانت تضم تـين وريـنان وبـرتلو وفلوبير، وانتقد الحكومة وأعلن انتصار النزعة الطبيعية. والواقع أن حـدوث الـتحول السياسـى والفنى لديه فى آن واحد، هو مظهر واضح الدلالة من مظاهـر الحالـة الذهنـية السـائدة، فهـو يثبـت أن جـذور الـنزعة الطبيعية ترجع إلى الحـركة الـتحررية، عـلى الـرغم مـن انقسـامها الداخـلى إلى معسـكرين : معسـكر البوهيميين ومعسكر "ذوى الإيراد". بل أن المرء لا يستطيع أن يقول أن فلوبير، الذى كانـت آراؤه السياسـية محافظـة إلى أبعد حد، كان يمثل وجهة نظر رجعية، مضادة للمجتمع، ومضادة للتحرر. وعلى أية حال فإن معارضة النظام السياسى للإمبراطورية الثانـية وانـتهازية الـبورجوازية، كمـا تتجـلى بأوضح صورة فى "التربية الوجدانية Education sentimentale"، أقـوى دلالـة عـلى طـريقة تفكـيره مـن إشـاراته السـاخطة إلى الديمقراطـية فـى رسـائله الـتى كانـت فـى كـثير مـن الأحـيان مندفعة ومتناقضـة أكـثر ممـا ينبغى. والواقع أن النقد الاجتماعى المضاد للحكومة كان ظاهرة عامـة فـى أدب الـنزعة الطبيعـية بأسـره، وكـان فلوبـير وموباسـان وزولا وبودلـير والأخـوان جونكـور مـتفقين تمامًا فى الخروج على النظم الشائعة، على الرغم من كل

ما بينهم من اختلافات في النظرة السياسية[1]. وهكذا تكرر "انتصار الواقعية"، وأسهم ممثلوها جميعًا في تحطيم أسس المجتمع القائم. فقد شكا فلوبير مرارًا في رسائله من قمع الحرية وكراهية تراث الثورة العظيمة[2]. صحيح أنه كان بالتأكيد معاديًا للاقتراع العام وحكم الجماهير الجاهلة[3]، ولكنه لم يكن حليفًا للبورجوازية الحاكمة على الإطلاق . وإذا كانت آراؤه السياسية قد اتخذت في كثير من الأحيان مظهرًا غامضًا طفوليًا، فإنها كانت دائمًا تعبر عن محاولة مخلصة من جانبه ليكون عقلانيًا وواقعيًا، وتكشف عن اتجاه تستبعد منه تمامًا كل الأحلام الخيالية، وضمنها أحلام دعاة السعادة والتقدم بمعناهما الشامل. وهو لم يكن يرفض الاشتراكية بسبب عناصرها المادية بقدر ما كان يرفضها بسبب عناصرها اللاعقلية[4]. ولكي يظل بمنأى من كل المواقف القطعية والاعتقادات العمياء وجميع الروابط، رفض أن يقبل أي نوع من الإيجابية السياسية، وقاوم كل إغراء قد يؤدي به إلى الخروج من نطاق علاقاته ومصالحه الخاصة وحدها[5]. وهكذا أصبح من أنصار العدمية، بدافع الخوف من خداع الذات. ولكنه كان يحس بأنه الوريث الشرعي للثورة الفرنسية وعصر التنوير، وكان يعزو التدهور الروحي إلى الانتصار المشئوم الذي أحرزه روسو على فولتير[6].

ولقد تشبث فلوبير بالعقلانية بوصفها آخر بقايا القرن الثامن عشر البعيد عن الرومانتيكية، وما على المرء إلا أن يفكر في حالة القلق العصابية لعصرنا الحاضر لكي يفهم معنى تحذير من الاتجاهات اللاعقلية التي تدمر نفسها بنفسها، والتي تتميز بها الرومانتيكية المتأثرة بتفكير روسو. ولنستمع إليه وهو يسأل امرأة عصابية

---

(1) H.J. Hunt, op. cit., pp. 342 – 4 .

(2) انظر مثلاً الرسالة التي كتبها إلى فكتور هيجو في ١٥ يوليو ١٨٥٣، في كتاب:
Flaubert , "Correspondence", edited by Conrad, 1910, III, p. 6 .

(3) Ibid., II, pp. 116 – 17, 300 .

(4) Ibid., III, pp. 120, 390 .

(5) E. and J. de Goncourt : Journal. Edit. Flamarion – Fasquelle, II, p. 67.
ويرجع إلى يومية ٢٩ يناير ١٨٦٣ ..

(6) Flaubert : Corresp., III, pp. 485, 490, 508. Education sentimentale, II/3; Ernest Seillière : Le Romantisme des realists : Gustave Flaubert, 1914, p. 257; Eugen Haas : Flaubert und die Politik, 1931, p. 30 .

كانـت تراسـله، وكانـت تعذبها هلوسات دينية وحالات وخز ضمير حادة : "ما هى الجـريمة الـتى يفترض أن الناس مسئولون عنها؟"[1] ولهذا السؤال وقع أشبه بصيحة الـيأس، وهـو يـبدو كأنه آخر محاولة من جانب الكاتب للاحتفاظ بتوازنه وسط عالم مهـدد بالخطـر مـن كـل جانـب. ولم يكـن صـراع فلوبـير مـع روح الرومانتيكـية، والـتغيرات الدائمـة فـى موقفـه مـنها، وهى التغيرات التى كان يتملكه خلالها دائمًا شعور بأنـه خائن – لم يكن ذلك كله إلا مناورة من أجل حفظ هذا التوازن. ولم تكن حـياته بأسـرها إلا تأرجحًا بين قطبين، بين ميوله الرومانتيكية والنظام الصارم الذى فرضـه عـلى نفسـه، وبـين شـوقه إلى المـوت ورغبته فى أن يظل حيا سليمًا. وكانت نزعـته الإقليمـية الريفـية ذاتهـا عـاملاً جعله أقرب إلى الرومانتيكية، التى كانت قد أصـبحت عتـيقة إلى حـد مـا، مـن معاصـريه فى باريس[2]، وظل حتى سن العشرين وبعدها يعيش فى ذلك العالم الوهمى، وذلك الجو الروحى الصاخب الحاد لشاب بلا جـذور، يحـيا مـتخلفًا عـن العصـر. وكثيرًا ما كان يشير فى سنواته المتأخرة إلى تلك الحالـة الذهنـية الـتى كـان يجد فيها نفسه مع أصدقائه فى تلك الفترة، مهددًا على الـدوام بالجـنون والانـتحار[3]، وهـى الحالة التى لم يستطع أن ينجو بنفسه منها إلا بـبذل جهـد إرادى غير عادى، وفرض نظام صارم لا يرحم على نفسه. فحتى الأزمة الـتى مـر بهـا وهـو فى الثانية والعشرين، كان إنسانًا تعذبه الرؤى ونوبات الانقباض وانفجـارات الانفعال الطاغية – إنسانًا مريضًا تنذر حساسيته وأعصابه المرهفة بكارثة محـتومة. ولم تكـن حـياته فـى الفن وللفن، والطابع النظامى الصارم الذى كان يتسم بـه عملـه، وأخذه بمبدأ "الفن لأجل الفن" بطريقة لا إنسانية، وأسلوبه اللاشخصى، أى بالاختصـار، موقفه النظرى والعملى بأسره من الفن – لم يكن ذلك كله إلا جـهدا يائسًـا كـان يبذلـه لكـى يـنقذ نفسـه مـن دمـار محقق. فالنزعة الجمالية تقوم عنده،

---

(1) رسالة إلى الآنسة لورواييه دى شانتبى Leroyer de Chantepie / ١ مايو ١٨٥٧ (Corresp., III, p. 119).

(2) E. Gilbert, op. cit., p. 157 .

(3) Corresp., III, pp. 157, 448, etc.

نفسيًا، بنفس الدور الذى قامت به فى الرومانتيكية اجتماعيًا: فهى نوع من الهرب من الواقع الذى أصبح غير محتمل.

لقد تعلم فلوبير كيف يتحرر فى كتابته من الرومانتيكية، وقد تغلب عليها بأن أضفى عليها شكلاً أدبيًا، وبأن تطور هو ذاته من محب وضحية لها إلى محلل وناقد لها. وقد وضع واقع الحياة اليومية فى مقابل عالم الأحلام الرومانتيكية، وأصبح من أنصار النزعة الطبيعية، لكى يفضح أكاذيب هذه الأوهام المسرفة وأباطيلها. ولكنه لم يمل أبدا تأكيد كراهيته للحياة اليومية الصاخبة، وازدرائه للنزعة الطبيعية لرواية "مدام بوفارى" و"التربية الوجدانية" واحتقاره "لطفولته" النظرية بأسرها. وبرغم ذلك فقد ظل أول كاتب حقيقى ينتمى إلى النزعة الطبيعية، وأول كاتب تقدم إلينا أعماله صورة للواقع تتمشى مع تعاليم النزعة الطبيعية. وقد أدرك سانت بيف، بعينه الفاحصة، إلى أى حد كانت مدام بوفارى تمثل نقطة تحول فى تاريخ الأدب الفرنسي، فكتب فى نقده لها يقول : "أن فلوبير يتحكم فى قلمه كما يتحكم غيره فى مبضع الجراحة"، ووصف الأسلوب الجديد بأنه انتصار للمشرح والفسيولوجى فى الفن[1]. وقد استمد زولا كل نظريته فى النزعة الطبيعية من أعمال فلوبير، ورأى أن مؤلف "مدام بوفارى" و"التربية الوجدانية" هو خالق الرواية الحديثة[2]. ولو قارنا طريقة فلوبير بالمبالغات والتأثيرات العنيفة عند بلزاك، لأدركنا أن طريقة فلوبير تعنى العزوف التام عن العقدة الميلودرامية القائمة على المغامرة، بل عن العقدة التى تقتصر على الإثارة فحسب، والشغف بوصف رتابة الحياة اليومية وسطحيتها وافتقارها إلى التنوع، وتجنب كل تطرف فى رسم الشخصيات، ورفض تأكيد أى عنصر خير أو شرير فى هذه الشخصيات تأكيدًا خاصًا، والتخلى عن كل القضايا، والدعاية، والدروس الأخلاقية، أى باختصار، عن كل تدخل مباشر فى سير الحوادث وكل تفسير مباشر للوقائع.

ولكن الاتجاه اللاشخصى، الحيادى، عند فلوبير، ليس نتيجة مترتبة على مقدمات نزعته الطبيعية. وليس مجرد اتجاه مطابق للشرط الجمالى القائل إن

---

(١) Le Moniteur, 4th May 1857. – Causeries de Lundi, XIII.

(٢) Emile Zola : Les Romanciers naturalists, 1881, 2nd edit., pp. 126-9.

الموضوعات فى عمل فنى ينبغى أن تدين بالانطباع الذى تتركه فى النفس لحياتها الخاصة، لا لتوصيات المؤلف. وليس افتقاره إلى الانفعال مجرد رد فعل على طابع الإلحاح الممل الذى كان يتميز به بلزاك، وعودة إلى الفكرة القائلة أن العمل الفنى عالم مصغر مكتف بذاته، ونظام ينبغى فيه أن يكون "الكاتب كالله فى الكون، حاضرا دائمًا، دون أن يكون مرئيًا أبدًا"[1]. كذلك فإنه ليس مجرد نتيجة لتلك المعرفة التى تكررت وتأكدت مرارًا عند الأخوين جونكور وموباسان. وجيد. وفاليرى، وغيرهم – ألا وهى أن أسوأ القصائد تبنى من أجمل المشاعر، وأن التعاطف الشخصى، والانفعال الأصيل، والأعصاب المتوترة والعيون المملوءة بالدموع – كل ذلك لا يؤدى إلى تشويه بصيرة الفنان. ومجمل القول أن افتقار فلوبير إلى الانفعال ليس مجرد مبدأ تكنيكى، بل هو ينطوى على فكرة جديدة، وأخلاق جديدة لدى الفنان. ولقد كانت لفلوبير كلمة مشهورة هى "لقد خلقنا من أجل القول، لا من أجل الامتلاك"، وهذه الكلمة تعد أشد التعبيرات تطرفًا عن ذلك العزوف عن الحياة الذى كان نقطة بداية للرومانتيكية بوصفها نظرية جمالية وفلسفة، ولكنها فى الوقت ذاته، وتمشيًا مع الاتجاه المزدوج لمشاعر فلوبير، أقوى رفض ممكن للرومانتيكية. فعندما يهتف فلوبير قائلاً أن الأدب ليس "نفايات القلب"، فهو إنما يحاول بذلك أن يحتفظ للقلب والأدب معًا بنقائهما .

وحين عرف فلوبير أن اتجاهه فى شبابه إلى الشذوذ والفوضى والرومانتيكية كان على وشك أن يحطمه من حيث هو فنان وإنسان، استمد من هذه المعرفة أسلوبًا جديدًا فى الحياة ونظرة جمالية جديدة. فكتب فى عام ١٨٥٣ يقول : "هناك أطفال تحدث فيهم الموسيقى تأثيرًا ضارًا، هؤلاء الأطفال تكون لديهم مواهب عظيمة ويحفظون الألحان بعد أن يسمعوها مرة واحدة فقط، ويتملكهم الانفعال حين يستمعون إلى عزف للبيانو، وتسرع نبضات قلوبهم، وتهزل أجسامهم وتشحب وجوههم. ويصيبهم المرض، وتتشنج أعصابهم الضعيفة من فرط الألم، شأنها شأن أعصاب الكلاب حين تسمع الموسيقى. وإنه لمن العبث أن نبحث عن أمثال

[1] Corresp., TT, p. 182; III, p. 113 .

موتسارت المستقبل بين هؤلاء الأطفال. ذلك لأن مواهبهم قد ضلت الطريق. والفكرة قد شقت طريقها إلى الجسم حيث تغدو عقيمة وحيث تدمر الجسم ذاته .."[1] وغاب عن فلوبير مدى رومانتيكية تمييزه بين "الفكرة" و"الجسم" وعزوفه عن الحياة من أجل الفن، كما أنه لم يدرك أبدًا أن الحل الواقعى، غير الرومانتيكى، لمشكلته لا يمكن أن ينبثق إلا عن الحياة ذاتها. ومع ذلك فإن محاولته الاهتداء إلى حل من أعظم المواقف الرمزية للإنسان الغربى، فهى تمثل آخر شكل مقبول من أشكال النظرة الرومانتيكية إلى الحياة، وهو الشكل الذى محت فيه الرومانتيكية ذاتها، وأصبحت الطبقة المثقفة البورجوازية شاعرة بعجزها عن السيطرة على الحياة وجعل الفن أداة لها. والواقع أن إقلال الطبقة الوسطى من شأن نفسها كان جزءا لا يتجزأ من طبيعة النظرة البورجوازية إلى الحياة، كما لاحظ برونتيير Brunetière[2]. ولكن هذا النقد الذاتى والإنكار الذاتى لم يصبح عاملاً حاسمًا فى الحياة الثقافية إلا منذ عهد فلوبير فصاعدًا. أما فى عهد ملكية يوليو فكانت البورجوازية لا تزال تؤمن بنفسها وبرسالة فنها.

إن نقد فلوبير للرومانتيكيين، وازدراءه لنزوعهم إلى عرض أوثق تجاربهم الشخصية وأعمق انفعالاتهم الباطنة وابتذالها، ليذكرنا بنفور فولتير من نزوع روسو إلى الاستعراض ونزعته الطبيعية الفجة. ولكن فولتير لم تكن تشوبه أية شائبة من الرومانتيكية. ولم يكن مضطرًا، فى كفاحه ضد روسو، إلى الكفاح ضد ذاته فى الوقت نفسه. فطابع الطبقة الوسطى فيه لم يكن يثير أية إشكالات أو يتعرض لأى خطر. أما فلوبير فهو ممتلىء بالمتناقضات، وعلاقته المزدوجة بالرومانتيكية تناظر علاقته بالطبقة الوسطى، وهى العلاقة التى كانت تتضمن تعارضًا داخليًا كالأولى. فكراهيته للبورجوازى، كما أشار الكثيرون، هى مصدر إلهامه وأصل نزعته الطبيعية. وهو فيما يحس به من جنون الاضطهاد، يجعل المبدأ البورجوازى يتوسع بحيث يصبح جوهرًا ميتافيزيقيًا، ونوعًا من "الشىء فى ذاته"، أعنى شيئًا لا يمكن استنفاذه أو الإحاطة بسره. فهو يكتب لأحد أصدقائه قائلاً: "إن البورجوازى فى

---

(1) Ibid., II, p. 112 .

(2) A. Thibaudet : Gustave Flaubert, 1922, p. 12.

نظره شيء بلا تعريف"، وهو قول يرن فيه صدى فكرة اللامتناهى إلى جانب فكرة اللامحدد. ولقد كان اكتشاف فلوبير أن البورجوازية ذاتها أصبحت رومانتيكية، بل هى فى الواقع العنصر الرومانتيكى الحقيقى فى المجتمع، بمعنى ما، وأن أحدا لم يعد يتحمس للشعر الرومانتيكى بمثل انفعال والإحساس الذى تتحمس به هذه الطبقة له، وأن أمثال "أما بوفارى" هم آخر ممثلى النموذج الرومانتيكى — كان هذا الاكتشاف عاملاً هامًا فى تحويل فلوبير عن نزعته الرومانتيكية. ولكن فلوبير نفسه كان بورجوازيًا فى أعمق أعماق نفسه، وكان يعلم ذلك. فهو يقول: "إننى أرفض أن أدرج ضمن فئة الأدباء .. إننى لست إلا بورجوازيًا، يحيا حياة هادئة فى الريف، ويشغل وقته بالأدب"[1]. وخلال الفترة التى كان الاتهام فيها موجهًا إليه بسبب كتابه، وكان يعمل على إعداد دفاعه، كتب إلى أخيه يقول: "لابد أن يكون معلومًا لدى وزارة الداخلية أننا فى روان Rouen نمثل ما يسمى بالأسرة، وأن جذورنا متأصلة بعمق فى الريف". ولكن أقوى تعبير عن طبيعة فلوبير البورجوازية هو عاداته المنهجية والنظام الدقيق الذى فرضه على نفسه فى العمل، ونفوره من الطرق الفوضوية المتبعة فى الإبداع العبقرى المزعوم. فهو يقتبس كلمات جوته عن "مطالب اليوم". ويرى من واجبه أن يمارس الكتابة على أنها مهنة بورجوازية منظمة، مستقلة عما يميل إليه المرء أو ينفر منه، وعن المزاج والإلهام. وإلى هذا الفهم البورجوازى للنشاط الفنى على أنه أشبه بالصنعة الاحترافية يرجع إصراره الجبار على الصراع من أجل بلوغ الكمال الشكلى، وفلسفته الواقعية فى الفن. وإنا لنعلم أن مبدأ "الفن لأجل الفن" لا يرجع إلا على نحو جزئى إلى النظرة الرومانتيكية إلى الحياة، واغترابها عن المجتمع والحياة العملية. فهو فى نواح معينة تعبير مباشر عن نظرة بورجوازية أصيلة أشبه بنظرة الصانع المحترف، تركز كل جهودها على أداء العمل المطلوب منها بكفاءة[2]. ولقد كانت كراهية فلوبير للرومانتيكية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنفوره من "الفنان" من حيث هو نمط، واحتقاره للحالم والمثالى المفتقر

---

(1) Corresp., II, p. 155 .

(2) Georg Lukacs : "Theodor Storm oder die Buergerlichkeit und l'art pour l'art". Die Seele und die Formen, 1911; Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, 1918, pp. 69 – 70.

إلى المسئولية. وهو حين يهاجم الفنان والرومانتيكى إنما يهاجم فى شخصهما التعبير المتجسد عن طريقة فى الحياة يعلم أنها تهدد حياته الأخلاقية بأسرها. أنه يكره البورجوازى، ولكن كراهيته للمستهتر الذى لا يعبأ بالمسئولية أعظم. وهو يعلم أن فى كل نشاط فنى عنصرا هدامًا، وقوة مضادة للمجتمع، باعثة على الانحلال. وهو يعرف أن الأسلوب الفن فى الحياة يتجه إلى الفوضى والاضطراب، وأن عمل الفنان يمكن أن يؤدى إلى تجاهل النظام والمثابرة والثبات، وذلك على الأقل لما فيه من عناصر لا عقلية. ولابد أن فلوبير قد اضطرب واكتأب بعمق من جراء تلك الظاهرة التى سبق أن أحس بها جوته[1]، والتى جعل منها توماس مان المشكلة الرئيسية فى نقده لطريقة الحياة الفنية، وأعنى بها ميل الفنان إلى ما هو مرضى وإجرامى، ونزعته الاستعراضية التى لا تعرف الحياء، وصنعته المخجلة فى ادعاء الحمق، أى بالاختصار، كل حياة التظاهر والتشرد التى فرضها على نفسه، والمثابرة التى هى أشبه بمثابرة الصانع الحرفى، والعزلة المترهبنة التى احتمى فيها وراء عمله؛ كل ذلك كان الهدف منه فى نهاية الأمر، أن يكون شاهدا على جديته، وعلى تمسكه البورجوازى باحترام الذات، وإثبات أنه شخص موثوق فيه، والبرهنة على أنه لا شأن له على الإطلاق "بالسترة الحمراء" عند جوتييه. وبذلك أصبح وجود طبقة عاملة (بروليتاريا) فى مجال الفن حقيقة اجتماعية لم يعد من الممكن تجاهلها؛ ونظرت إليها البورجوازية على أنها خطر ثورى؛ واتفق الكتاب البورجوازيون مع طبقتهم على هذا الخطر، كما فعلوا فيما بعد عندما وجدوا أنفسهم إزاء "الكوميون"، الذى استثار كل غرائزهم البورجوازية المكبوتة إلى العمل.

على أن اتجاهًا مثل نزعة فلوبير الجمالية لا يمثل حلاً نهائيًا قاطعًا محدد المعالم، وإنما هو قوة ديالكيتيكية، تغير اتجاهها وتراجع نفسها. لقد كان فلوبير الذى كان يتسم به فى شبابه، ولكن الفن، حين أخذ يقوم بهذه الوظيفة، أصبحت له أبعاد هائلة، وصار قوة شيطانية، ولم يعد مجرد بديل لكل شيء آخر يمكن أن يرضى الروح ويشبعها، بل أصبح المبدأ الأساسى للحياة بأسرها. ففى الفن وحده

---

(1) Georg Keferstein : Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe, 1933, pp. 126 – 223.

يـبدو أن هـناك أى استقرار. وأية نقطة ثابتة فى تيار التحلل والفساد والتفكك. وفى هـذه الحالـة يكتسـب استسـلام الحـياة أمـام الفن طابعًا صوفيًا شبه دينى، فلا يعود مجـرد صـلاة ومجـرد تضـحية، بـل يصـبح تـأملاً منتشـيًا مـبهورًا للوجـود الحقيقى الوحـيد، واسـتغراقًا كـاملاً، مشـوبًا بإنكـار الذات، فى "الفكرة" الشاملة. ففى بداية حياة فلوبير كتب يقول: "الفن، ذلك الشىء الوحيد الحقيقى والخير فى الحياة"[1]، وفـى نهايتها كتب يقول : "ليس الإنسان شيئًا، بل إن العمل هو كل شىء"[2]. ففى الأصل كان مبدأ "الفن لأجل الفن" من حيث هو تمجيد للتمكن التكنيكى، فى مقابل روح الهوايـة الرومانتيكـية، تعـبيرًا عن رغبته فى التكيف مع نظام اجتماعى ثابت، ولكـن الـنزعة الجمالية التى وصل إليها فلوبير فى النهاية تمثل اتجاهًا عدميًا مضادًا للمجـتمع ومـنكرا للحـياة، وهـروبًا من كل ما يرتبط بحياة البشر العملية التى تتحكم فـيها العوامل المادية. إنها تعبير عن الاحتقار المجرد والإنكار المطلق للعالم. ولنستمع إلى فلوبـير وهـو يشـكو قائلاً: "الحياة فظيعة إلى حد أن المرء لا يستطيع أن يتحملها إلا بتجنـبها، ولا يمكن أن يتجنبها المرء إلا بالعيش فى عالم الفن"[3]. إن عبارة "لقد جعلـنا لكـى نقـول. لا لكـى نمـتلك" هـى رسالة قاسية، وهى قبول لمصير لا إنسانى يفـتقر إلى السـعادة وطمأنيـنة الـنفس. ولقد كتب فلوبير يقول : "لن يمكنك أن تصف الخمر والحب والنساء والشهرة إلا إذا لم تكن سكيرا ولا محبًا ولا زوجًا ولا جنديًا"، وأضـاف قـائلاً : إن الفـنان "مخلـوق مشـوه، وشىء يقف خارج نطاق الطبيعة". لقد كان الرومانتيكى مرتبطًا بالحياة، أى بالحنين إلى الحياة، ارتباطًا أوثق مما ينبغى — كـان مجـرد شـعور، مجـرد طبـيعة. أمـا فنان فلوبير فلم تعد لديه أية علاقة مباشرة بالحـياة. أنـه لا يعـدو أن يكـون ألعوبة، وتجريدًا، وشيئًا لا إنسانيًا ولا طبيعيًا على الإطلاق.

لقـد فقـد الفن تلقائيته فى صراعه مع الرومانتيكية، وأصبح هو الجائزة التى يصـارع مـن أجـلها الفنان ضد ذاته، وضد أصوله الرومانتيكية، وضد ميوله وغرائزه.

---

(1) Corresp., I, p. 238; Sept. 1851 .

(2) Ibid., IV, p. 244, Dec. 1875 . .

(3) Ibid., III, p. 119 .

فمن قبل كان النشاط الفنى يعد عملية يترك فيها المرء نفسه على سجيته، أو على الأقل يسترشد فيها بموهبته الخاصة، أما الآن فأصبح كل عمل يبدو شيئًا يحتاج إلى مجهود، وإنجازًا على المرء أن يستخلصه من ذاته قسرًا، ويصل إليه بمعاندة ذاته. وقد لاحظ "فاجيه" أن فلوبير كان يكتب رسائله بأسلوب يختلف تمامًا عن أسلوبه فى رواياته، وأن الأسلوب الجيد واللغة السليمة لم يكونا يأتياه إليه بطريقة طبيعية، وكأنهما أمر مسلم به"[1]. والواقع أن هذه العبارة هى خير ما يلقى ضوءا وضاحًا على المسافة التى تفصل الإنسان الطبيعى عن الفنان فى فلوبير. إن ما نعرفه عن أسلوب عمل فلوبير يفوق ما نعرفه عن معظم الكتاب الآخرين، ولكن من المؤكد أنه لم يوجد أبدًا كاتب كان يكتب مؤلفاته بمثل هذا العذاب، وبمثل هذا العناء، وبمثل هذه المقاومة لغرائزه. على أن صراعه الدائم مع اللغة، ونضاله من أجل "الكلمة المضبوطة" لا يعدو أن يكون مظهرا أو عرضًا – أعنى علامة على الهوة التى لا تعبر بين "امتلاك" "الحياة" والتعبير عنها. ذلك لأن "الكلمة المضبوطة"، أى الكلمة التى هى وحدها الصحيحة، لا وجود لها، تمامًا كما أن القالب الذى هو وحده الصحيح لا وجود له، وكلاهما إنما هو من ابتداع أصحاب الآراء الجمالية الذين لم يعد للفن، من حيث هو وظيفة حيوية، أى معنى فى نظرهم. أن فلوبير يقول: "أهون عندى أن أموت كالكلب ولا أتعجل لحظة واحدة فى كتابة أية جملة لى قبل أن تتضح" – وهى عبارة لا يمكن أن ينطق بها أى كاتب تربطه بعمله علاقة إنسانية مباشرة. فشكسبير كما صوره ماثيو آرنولد، لابد أنه كان خليقًا بأن يبتسم لمثل هذا التدقيق الزائد وهو فى دار النعيم. ولقد كانت النغمة المميزة لرسائل فلوبير هى الشكوى من الكفاح اليومى الذى يرهق القلب والمخ والأعصاب، ومن حياته التى هى أشبه بحياة عبد يرسف فى الأغلال. فهو يكتب إلى "لويز كوليه" فى عام ١٨٥٣ قائلاً: "لقد ظللت طيلة ثلاثة أيام أقلب كل أثاث بيتى محاولاً الاهتداء إلى أفكار"[2]. وفى عام ١٨٥٨ كتب إلى "أرنست فيدو" يقول : "لم أعد أستطيع تمييز أيام الأسبوع أحدها عن الآخر .. إننى أحيا حياة مجنونة ، غير معقولة .. إن هذا لعدم محض،

---

(1) Emile Faguet : Flaubert, 1913, p. 145 .

(2) Corresp., II, p. 237 .

مطلق"[1]. وفي عام ١٨٦٦ كتب إلى جورج ساند يقول : "أنت لا تعرفين معنى أن يجلس المرء يومًا بطوله ممسكًا برأسه بين يديه، محاولاً أن يعتصر من مخه كلمة"[2]. لقد كان يشتغل بانتظام لمدة سبع ساعات، ويكتب يومًا صفحة واحدة، ثم عشرين صفحة في شهر، ثم صفحتين في أسبوع. أنه شيء يدعو إلى الرثاء . لقد قالت له أمه : "إن سعار الجمل قد أصاب قلبك بالجفاف" ولعل أحدًا لم يقل عنه كلمات أقسى ولا أصدق من هذه. وأسوأ ما في الأمر كله أن فلوبير، على الرغم من نزعته الجمالية، قد يئس أيضًا من الفن، فربما لم يكن الفن آخر الأمر إلا نوعًا من اللهو الكاذب، وربما كان كل شيء مجرد خداع، كما لاحظ في إحدى المناسبات[3]. ولقد كان كل تردده، والسمات المغتصبة المعذبة لأعماله، وافتقاره التام إلى اليسر والانسياب الذهني لدى الكتاب الأقدمين — كان ذلك كله راجعًا إلى شعوره الدائم بأن أعماله مهددة بالخطر، وإلى أنه لم يكن يؤمن بها أبدًا إيمانًا حقيقيًا. ولقد قال أثناء كتابته "لمدام بوفاري": "إن ما أعمله الآن يمكن بسهولة أن يتحول إلى شيء تافه لا قيمة له .. ففي كتاب كهذا يمكن أن يؤدي إساءة وضع سطر واحد إلى أن يطيش المرء عن الهدف"[4]. وخلال كتابته لرواية "التربية الوجدانية" كتب يقول : "إن ما يبث في اليأس هو شعوري بأنني أفعل شيئًا لا جدوى منه، ومضاد للفن .." [5] وقد أصبح من الصيغ الثابتة في رسائله القول أنه يشغل نفسه بأمور لا يصلح لها، وأنه لن ينجح أبدًا في كتابة ما يود أن يكتبه حقيقة، وبالطريقة التي يريد بها أن يكتبه[6].

ولقد كانت عبارة فلوبير : "مدام بوفاري، هي أنا" صحيحة بمعنى مزدوج. فلابد أنه قد شعر في كثير من الأحيان بأن رومانتيكيته في شبابه، بل ونقده للرومانتيكية، وثوب القضاة الذي تصور أنه يرتديه في الأمور الأدبية، كان وهمًا

---

(١) Ibid., p. 190 .
(٢) Ibid., III, 446 .
(٣) Ibid., II, p. 70 .
(٤) Ibid., II, p. 137 .
(٥) Ibid., III, p. 440 .
(٦) Ibid., II, pp. 133, 140 – 1, 336 .

لازمه طوال حياته. فرواية "مدام بوفارى" تدين بصدقها الفنى وتلاؤمها مع زمنها إلى عمق إحساسه بمشكلة هذا الوهم الذى لازمه طوال حياته، وأزمات الخداع الذاتى وتزييف شخصيته. فعندما أصبح معنى الرومانتيكية مشكوكًا فيه، تكشفت إشكالية الإنسان الحديث – أى هروبه من الحاضر ورغبته الدائمة فى أن يكون فى مكان آخر يختلف عن المكان الذى ينبغى أن يكون فيه، وحنينه الذى لا ينقطع إلى الأراضى الغربية، لأنه يخشى قرب الحاضر ومسئوليته عنه. ولقد أدى تحليل الرومانتيكية إلى تشخيص مرض القرن بأكمله، وإلى التعرف على العصاب الذى يعجز ضحاياه عن فهم أنفسهم، ويفضلون دائمًا أن يتقمصوا جلود غيرهم. ويرون أنفسهم – بعبارة أخرى – لا على ما هم عليه فى حقيقتهم. بل كما يودون أن يكونوا. فى هذا الخداع الذاتى وتزييف الحياة، أو فى هذه "البوفارية" كما سميت فلسفته[1]. توصل فلوبير إلى جوهر النزعة الذاتية الحديثة التى تشوه كل ما تتصل به. والواقع أن "مدام بوفارى" كانت أول تعبير فنى كامل عن الشعور بأننا لا نمتلك إلا صورة مشوهة للواقع، وأننا حبيسو القوالب الذاتية لتفكيرنا. فهناك طريق مباشر، يكاد يكون غير منقطع، يؤدى من هنا إلى نزعة الوهم عند بروست[2]. وهكذا فإن تحوير الوعى الإنسانى للواقع، الذى سبق أن أشار إليه "كانت"، قد اكتسب خلال القرن التاسع عشر طابع الوهم الذى كان تارة واعيًا وتارة أخرى غير واع، وتطلب محاولات لتفسيره والكشف عنه، كالمادية التاريخية والتحليل النفسى. ومن هنا فإن فلوبير، بتفسيره للرومانتيكية، كان واحدًا من أعظم الكاشفين وفاضحى الأسرار فى ذلك القرن، ومن ثم أحد واضعى أسس النظرية الحديثة، الانعكاسية، إلى الحياة.

وهناك ارتباط وثيق بين روايتى فلوبير الرئيسيتين. اللتين تعرض إحداهما قصة المرأة الريفية الرومانتيكية الخائبة. والأخرى قصة البورجوازى الشاب الميسر الحال. الموهوب، الذى يبدد قدراته ومواهبه العقلية. وقد وصف البعض "فردريك مورو" بأنه الابن الروحى "لامابوفارى". ولكن كليهما ابن لتلك "الحضارة المنهوكة

---

(1) Jules de Gaultier : Le Bovarysme, 1902 .

(2) Edouard Maynial : Flaubert (1943), pp. 111 – 12 .

القوى"[1] التى تتحرك فيها حياة الطبقة الوسطى الناجحة وتكتسب وجودها منها. وكلاهما تجسد لنفس الاضطراب الانفعالى، وهما يمثلان نفس نمط "الخائبين" الذى هو مميز إلى أصدق حد لجيل الوارثين هذا. وقد وصف زولا "التربية الوجدانية" بأنها هى الرواية الحديثة بالمعنى الصحيح، وهى بالفعل تعد قمة للتطور الذى بدأ برواية "الأحمر والأسود"، واستمر فى "الكوميديا البشرية". إنها رواية "تاريخية" بمعنى أنها رواية بطلها هو الزمان، وذلك بمعنى مزدوج. فأولاً يظهر الزمان فيها على أنه هو العنصر الذى يتحكم فى الشخصيات ويضفى عليها الحياة، كما يظهر ثانيًا بمعنى أنه العامل المؤدى إلى انحلال هذه الشخصيات وتحطيمها وابتلاعها. ولقد كانت الرومانتيكية هى التى اكتشفت الزمان المنتج الخلاق، على حين أن الزمان المفسد، الذى ينحر الحياة ويسحق الإنسان، قد اكتشف خلال الصراع ضد الرومانتيكية. وإن أكثر الحقائق مدعاة للحزن فى حياتنا، إنما هى إدراك أنه "ليست المصائب الكبيرة، بل الصغيرة هى ما ينبغى أن يخشاه الإنسان"[2] أى بعبارة أخرى أن ما يحطمنا ليس أفدح التجارب الخائبة وأشدها إيلامًا، بل أننا نفنى ببطء مع آمالنا ومطامحنا الخائبة. هذا الذبول التدريجى، الذى لا يحس ولا يقاوم، وهذا التدمير الصامت للحياة، الذى لا يصدر عنه حتى ذلك الصوت المدوى الذى تحدثه الكارثة الفادحة القاهرة، هو التجربة التى تدور حولها رواية "التربية الوجدانية" وكل الروايات الحديثة تقريبًا – وهى تجربة لا يمكن تصويرها إلا بطريقة ملحمية، نظرًا إلى طابعها غير الدرامى. ولا جدال فى أن أول تفسير ينبغى أن نرد إليه المركز الفريد الذى احتلته الرواية فى أدب القرن التاسع عشر، هو أن أذهان الناس قد استحوذ عليها تمامًا الشعور بأن الحياة تتجه على نحو لا يقاوم إلى أن تكون آلية راكدة. والنظرة إلى الزمان على أنه قوة هدامة. فالمبدأ الشكلى للرواية قد استخلص من الفكرة القائلة أن للزمان تأثيرًا مفسدا مدمرًا، مثلما أن الأساس الذى كان يرتكز عليه الشكل التراجيدى هو فكرة المصير اللازمانى الذى يحطم الإنسان بضربة قاضية واحدة. وكما كان للمصير عظمة تعلو على البشر وقدرة ميتافيزيقية فى

---

[1] **Paul Bourger : Essais de Psych. Contemp., 1885, p. 144.**

[2] **Corresp., I, p. 289 .**

التراجيديا. فكذلك أصبحت للزمان، في الرواية، أبعاد بلا حدود ، تكاد تكون أسطورية. وإن الأهمية التاريخية لرواية "التربية الوجدانية" لترجع إلى أن فلوبير قد اكتشف فيها أن الزمان الذى يمضي، والذى مضى، حاضر دائما فى حياتنا. وهو أول من أدرك أن الأشياء فى علاقتها بالزمان، يتغير معناها وقيمتها بدورهما، وأنها لا يمكن أن تصبح ذات دلالة وأهمية بالنسبة إلينا إلا لأنها تكون جزءا من ماضينا، وأن قيمتها في هذه الوظيفة مستقلة تمامًا عن مضمونها الفعلى ونتائجها الموضوعية. ومع ذلك فإن هذا التقويم الجديد للماضى، وذلك العزاء الذى نجده حين ندرك أن الزمان، الذى يدفننا ومعنا حطام حياتنا، "يترك براعم وآثارًا من المعنى المفقود فى كل مكان"[1]، لا يزيد عن كونه توسعًا فى الشعور الرومانتيكى بأن الحاضر، وكل حاضر. عقيم لا معنى له، وأن الماضى ذاته كان يفتقر إلى كل قيمة وأهمية بقدر ما كان ذاته حاضرًا. وهذا في الواقع هو معنى الصفحات الأخيرة من "التربية الوجدانية"، التى تتضمن مفتاحًا للرواية كلها، ولنظرة فلوبير إلى الزمان بأسرها. ولهذا السبب اختار المؤلف مرحلة من حياة بطله الماضية بطريقة عشوائية، ووصفها بأنها هى على الأرجح أفضل ما استمتع به البطل من الحياة. فالعدم المطلق لهذه التجربة. وتفاهتها وفراغها التام، يعنى أن هناك على الدوام حلقة مفقودة فى سلسلة وجودنا، وأن كلا من تفاصيل حياتنا مفعم بالحزن المتولد عن الافتقار الموضوعى إلى الهدف. وليست له إلا دلالة ذاتية خالصة.

إن فلوبير يمثل نقطة من أشد النقاط انخفاضًا فى الخط البيانى الذى يصف الاتجاه الوجدانى في القرن التاسع عشر. ولو قارناه باميل زولا، لوجدنا أن أعمال هذا الأخير، على الرغم مما فيها من نغمات حزينة تعبر بالفعل عن أمل جديد، وعن تحول إلى التفاؤل. كذلك فإن موباسان. الذى لم يكن يقل عنه مرارة، كان مع ذلك أكثر مرحًا وسخرية من فلوبير. فقصصه تكون، من الوجهة الأيديولوجية، مرحلة الانتقال إلى الأدب القصصى الخفيف المفضل لدى البورجوازية. ولم تكن هذه الأيديولوجية. من حيث عناصرها المتفائلة والمتشائمة، تقل تعقيدًا وتناقضًا عن

---

[1] Georg Lukacs : Die Theorie des Romans, 1920, p. 131 .

أيديولوجية الطبقات الدنيا؛ وعلى المرء لكى يصدر فى هذا الصدد حكمًا صائبًا، أن يفرق بين الموقف الانفعالى لكل طبقة من طبقات المجتمع إزاء الحاضر والمستقبل. فالطبقات الصاعدة تكون واثقة بالمستقبل، مهما كان تشاؤمها فى نظرتها إلى الحاضر، على حين أن الطبقات الحاكمة، مع كل قوتها ومجدها، كثيرًا ما يملؤها إحساس خانق بقرب انهيارها. والواقع أن الموقف المتشائم من الحاضر يرتبط فى أذهان الطبقات الصاعدة بالتفاؤل بالمستقبل، إذ أن لدى هذه الطبقات كل الثقة بنفسها وبتقدمها فى المجتمع، أما الطبقات المحكوم عليها بالفناء فإن تصور الحاضر والمستقبل يكونان عندها متعارضين بدورهما، ولكن مع انعكاس الآية. ولهذا السبب فإن زولا، الذى كان فى صف المضطهدين والمستغلين، والذى كان موقفه من الحاضر متشائمًا كل التشاؤم، لم يكن يائسًا من المستقبل على الإطلاق. ويتمشى هذا التضاد أيضًا مع نظرته العلمية. فهو، كما يقول بنفسه، من أنصار الحتمية؛ ولكنه ليس قدريًا، أى أنه مدرك تمامًا لاعتماد الناس على الظروف المادية لحياتهم فى كل سلوك لهم، ولكنه لا يؤمن بأن هذه الظروف غير قابلة للتغيير. وهو يقبل نظرية البيئة عند "تين" بلا تحفظ، بل إنه يمضى أبعد منه فى هذا الصدد، ولكنه يرى أن المهمة الحقيقية والهدف الذى يتعين على العلوم الاجتماعية بلوغه هو تغيير الظروف الخارجية للحياة البشرية وتحسينها — أى تخطيط المجتمع، حسب تعبيرنا الحالى.

ولقد كان تفكير زولا العلمى بأسره منطبعًا بهذا الطابع النفعى، وممتلئًا بروح السعى إلى الإصلاح والتمدين، المميزة لعصر التنوير. وكانت آراؤه النفسية ذاتها معتمدة على أهداف عملية : فهى تخدم هدف الصحة الروحية، وترتكز على النظرية القائلة إنه بمجرد أن يتسنى فهم آليات الانفعالات، فمن الممكن التأثير فى هذه الانفعالات ذاتها. والواقع أن الروح العلمية المميزة للنزعة الطبيعية قد بلغت قمتها عند زولا، وبدأت تتجه إلى نقيضها. فمن قبل كان ممثلو النزعة الطبيعية ينظرون إلى العلم على أنه خادم الفن، أما زولا فكان ينظر إلى الفن على أنه خادم العلم. كذلك كان فلوبير يؤمن بأن الفن قد بلغ مرحلة علمية من تطوره، ولم تقتصر محاولاته على وصف الواقع وفقًا لأدق الملاحظات، بل أكد الطابع العلمى، وأكد بوجه خاص الطابع الطبى، لملاحظته. ولكنه لم يدع لنفسه أية مزايا غير المزايا

الفنـية، على حين أن زولا كان يود أن ينظر إليه على أنه باحث، وأن يدعم شهرته بوصـفه فـنانًا بسـمعة طيـبة لـه بوصفه عالمًا. وهذا تعبير عن نفس عبادة العلم المميزة للاشـتراكية بوجـه عام، والتى تتسم به الطبقات الاجتماعية التى تتوقع من العلم أن يعمـل عـلى تحسـين مركـزها فـى المجتمع. فالإنسان فى نظر زولا، كما هو فى نظر الأيديولوجـية العلمية والاشتراكية بوجه عام، كائن تتحكم قوانين الوراثة والبيئة فى تحديـد صـفاته. وهـو يذهـب فـى تحمسـه للعلـوم الطبيعـية إلى حـد تعريف النزعة الطبيعـية فـى القصـة بأنهـا مجرد تطبيق للمنهج التجريبى على الأدب. غير أن لفظ الـتجربة فـى هذا الصدد لا يعدو أن يكون لفظًا ضخمًا بلا معنى على الإطلاق، أو هو عـلى الأقـل لا يتمـيز بمعـنى أدق مـن معنى الملاحظة البحتة[1]. والواقع أن نظريات زولا فـى الأدب لم تخـل تمامًـا مـن الدجـل، ولكـن رواياته كانت لها مع ذلك قيمة نظـرية معيـنة، إذ أنها حتى لو لم تكن تتضمن أية استبصارات علمية جديدة، فهى – كمـا قيل عنها بحق – من إنتاج عالم اجتماع كبير. كذلك فإنها نتاج لمنهج علمى مـنظم لم يعرف من قبل فى الفن على الإطلاق – وهذا أمر له أهميته العظمى بالنسبة إلى تطـور الفـن. ذلـك لأن مـن المعـروف أن خـبرة الفـنان بالعالم لا تخضع لخطة أو نظـام. بـل أنـه يجمـع مادتـه التجريبية بطريقة عرضية كلما مر به شىء من سمات الحـياة ومعطـياتها، ويحمـل هـذه المادة معه، ويدعها تنمو وتنضج، حتى يستخلص يومًـا مـا مـن هـذه المـواد المخـتزنة كنوزا لم يحلم بها أحد. أما العالم فيختار الطريق العكسـى. فهـو يـبدأ بمشـكلة، أو بواقعـة لا يعـرف عـنها شـيئًا، أو لا يعرف نفس الشـىء الـذى يـريد معرفـته بحق. ويبدأ جمع المادة وفحصها مع وضع المشكلة، أى يـبدأ الـتعرف الوثـيق بقطـاع الحـياة الـذى يـود معالجته مع وضع المشكلة. فليسـت الـتجربة هـى الـتى تقـوده إلى المشـكلة. بـل إن المشكلة هى التى تقوده إلى التجربة. وهـذا بـدوره هـو مـنهج زولا وطريقـته. فهـو يبدأ الرواية الجديدة على نحو ما يفعل الأسـتاذ الألمـانى فـى النكـتة الـتى تقـول : أنه يبدأ برنامجًا جديدًا من المحاضرات لكـى يكتسـب معلومـات أدق عـن موضـوع لا عـلم لـه به. ونستطيع أن نقول، على

---

[1] Charles – Brun : Le Roman social en France au 19e siècle, 1910, p. 158.

الأقل: إن ما رواه "بول ألكسى" عن الأصل الذى ظهرت منه رواية "نانا" وعن رحلات زولا الاستطلاعية فى دنيا البغاء والمسرح، فيه ما يذكرنا بهذه النكتة.

إن كل الفكرة التى يبنى عليها زولا مجموعة رواياته تبدو أشبه بخطة مشروع علمى. فكل عمل على حدة يكون، وفقًا للبرنامج، أجزاء من نسق موسوعى ضخم أشبه يتحدث ببحث جامع فى المجتمع الحديث. وقد كتب فى مقدمة روايته "مصير أسرة روجون Fortune des Rougon ": "أود أن أصف كيف تسلك أسرة، أعنى جماعة صغيرة من البشر، فى المجتمع". وهو يعنى بالمجتمع. فرنسا المنحلة الفاسدة فى عهد الإمبراطورية الثانية. ومن المحال أن نجد برنامجًا فنيًا أدق أو أكثر موضوعية وعلمية من هذا. ولكن زولا لم يستطع أن يهرب من مصير القرن الذى عاش فيه. فهو، على الرغم من اتجاهه العلمى، كان رومانتيكيًا، بل كان أشد إغراقًا فى الرومانتيكية من أصحاب النزعة الطبيعية الآخرين الأقل تطرفًا فى إيامه؛ ذلك لأن صبغه للواقع بصبغة عقلانية غير ديالكتيكية، موحدة الاتجاه، ووصفه للواقع فى مثل هذا الإطار الموحد، كان هو ذاته موقفا رومانتيكيًا جريئًا صارمًا. ولم تكن الرموز التى رد إليها الحياة الصاخبة، المتناقضة، المتعددة الجوانب — كالمدينة، والآلة، والخمر، والبغاء، والمحلات التجارية الكبرى. والسوق، والبورصة، والمسرح، إلخ — إلا رؤى لشخص رومانتيكى مذهبى التفكير، يرى فى كل شيء أساطير وهمية بدلاً من الظواهر الفردية العينية. ولنضف إلى شغف زولا بما هو أسطورى وهمى، افتتانه بكل ما هو ضخم زائد عن الحد. لقد كان نصيرًا متعصبًا للكتل، والأرقام، والواقع الفعلى الخام، المتماسك الذى لا ينفد. كانت تفتنه الوفرة المادية، والترف، و"المجموعات الكبيرة" tutti فى الحياة — ولا غرو فقد كان معاصرًا "للأوبرا الكبيرة" والبارون هوسمان (Haussmann) [1]".

---

(1) يستخدم المؤلف كلمة tutti للإشارة إلى "المجموعات الكبيرة"، وهذه الجملة مستمدة من مصطلح الأوبرا، وتعنى اشتراك كل أفراد الكورس أو الآلات الموسيقية معا فى الغناء أو العزف، ومن هنا كان ربطه بين هذه الصفة وبين وجود زولا فى عصر الأوبرا الكبيرة. كذلك فإن إشارته إلى البارون هوسمان تدل على معنى الضخامة، إذ أن هذا البارون هو المخطط المشهور لمدينة باريس، وصاحب فكرة شق الشوارع الضخمة والحدائق الواسعة والكبارى المتعددة فيها. (المترجم)

والواقع أن الاتجاه الذى كان موضوعيًا هادئًا وغير رومانتيكى فى عصر الطبقة المتوسطة العليا والرأسمالية الكبيرة هذا لم يكن اتجاه النزعة الطبيعية، بل كان القراءة الخفيفة ذات الاتجاه المثالى عند البورجوازية. ذلك لأن أدب النزعة الطبيعية كان، على الرغم من ماديته المتطرفة، بل بسبب هذه المادية ذاتها فى كثير من الأحيان، يقدم للواقع صورة يمليها الخيال الجامح. ولكن العقلانية والبرجماتية والبورجوازية، من جهة أخرى، كانت تستهدف الوصول إلى صورة متوازنة، منسجمة، مسالمة، للعالم. وكانت الطبقة الوسطى تعنى بالموضوعات "المثالية" تلك التى يكون لها تأثير مهدىء ملطف. ولذا كانت المهمة التى وضعتها على عاتق الأدب هى تقريب الشقة بين التعساء والساخطين وبين الحياة، وإخفاء الواقع عنهم. ومداعبتهم بأمل الوصول إلى ذلك النوع من الحياة الذى ليس لهم فيه بالفعل، ولا يمكن أن يكون لهم أى نصيب. فالهدف الذى تسعى إليه هو خداع القارىء لا تنويره. وهكذا فإن صفوة المجتمع قد وضعت فى مقابل أدب فلوبير وزولا والأخوين جونكور، وهو الأدب الذى يعمل دائمًا على إثارة القارىء وبعث الاضطراب والقلق فى نفسه، روايات مجلة "Revue des Deux Mondes" ولاسيما روايات أوكتاف فوييه O. Feuillet ، وهى أعمال تصف حياة المجتمع الراقى. وتعرض أهدافه على أنها المثل الأعلى للإنسانية المتحضرة — أعنى أعمالاً كان لا يزال فيها أبطال حقيقيون، وفرسان أقوياء شجعان يتسمون بالإيثار. وشخصيات مثالية لأفراد تضمهم الفئات العليا للمجتمع، أو تتجسد فى شبان يمكن أن يقبلهم هذا المجتمع. لقد كانت حياة الأرستقراطية توصف دائمًا من قبل — على الرغم من الثورات والقلاقل الاجتماعية — بنوع من اليسر والتدفق الطبيعى؛ وعلى الرغم من أن هذه الحياة كانت متخلفة عن العصر، فقد ظلت تحتفظ بشىء من التلقائية والمعقولية. أما الآن فإن الحياة التى كان يعيشها عالم المجتمع الراقى الكبير فى الروايات قد فقدت كل صلة لها بالحياة الواقعية. وبدأت فجأة تظهر فى ذلك الضوء الشاحب غير المتميز، ذى الهدوء المصطنع. ضوء غرف الاستقبال فى أفلام هوليود الحالية. أن "فوييه" لم يكن يرى فارقًا بين الأناقة والثقافة. بين التهذيب وحسن الخلق، وفى رأيه أن التربية الجيدة مرادفة للميل إلى النبل

والترفع. وأن اتخاذ موقف الولاء للطبقات العليا دليل على أن المرء ذاته "شخص أفضل". ولقد كان "بطل رواية شاب فقير"، التى ألفها عام ١٨٥٨، تجسيدًا لهذا النبل والتهذيب. فهو كريم، أنيق، روحه رياضية، ذكى فاضل، حساس، وكل ما يثبته بفقره هو أن توزيع الأرزاق المادية فى الحياة لا يقف حائلاً دون تحقيق المثل العليا الأرستقراطية. وكما أن مسرحيات أوجييه Augier كانت تنشر قضية، فإن هذه بدورها رواية ذات قضية. فهى تنادى بتعاليم الأخلاق المسيحية، والنزعة السياسية المحافظة، ومسايرة المجتمع، وتكافح خطر الانفعالات العارمة المختلفة، واليأس القاتل والمقاومة السلبية.

ولقد اقترن نفاق البورجوازية بانحطاط لا نظير له للمستوى الثقافى العام. فالإمبراطورية الثانية، التى أنتجت فن فلوبير وبودلير، هى ذاتها الفترة التى ولد فيها الذوق الردىء والنفايات غير الفنية المعروفة فى العصور الحديثة. وبطبيعة الحال كان هناك فى العصور السابقة مصورون سيئون وكتاب غير موهوبين، وأعمال متسرعة غير ناضجة، وأفكار فنية مهوشة مضطربة، ولكن الأدنى كان أدنى على نحو لا تخطئه العين، وكان سوقيًا منعدم الذوق، وكان تافهًا لا يستطيع أن يدعى أنه شىء مذكور — فلم يكن هناك أى وجود من قبل للتفاهة المتأنقة، وللسطحية غير الفنية التى ينقلب مظهرها بمهارة وقدرة بارعة، وإن وجدت فقد كانت توجد بوصفها إنتاجًا ثانويًا عارضًا على أحسن الفروض. أما الآن فقد أصبحت هذه التفاهات هى المعيار، وأصبحت القاعدة العامة هى الاستعاضة عن القيمة الحقيقية بالمظهر القيم وحده. وأصبح الهدف الآن هو جعل الاستمتاع بالفن أمرا ميسورًا لا يحتاج إلا إلى أقل جهد. واستبعاد كل صعوبة وتعقد، وكل ما هو إشكالى معذب من ميدان الفن، أى بالاختصار، قصر الفن على ما هو سار مبهج. فهذه الفترة هى التى اخترعت الفن من حيث هو نوع من "الاسترخاء" الذى يهبط فيه الجمهور عمدًا وعن وعى إلى ما دون مستواه، وأصبح هذا النوع من الفن يسيطر على كل أنواع الإنتاج، لاسيما ذلك النوع الذى هو بطبيعته فن جماهيرى بصورة قاطعة مؤكدة: أعنى المسرح.

كانت النزعة الطبيعية، في مجال الرواية والتصوير، تسيطر إلى جانب الاتجاهات المتمشية مع الذوق البورجوازي، بينما لم يظهر في المسرح أي اتجاه يتعارض مع ميول البورجوازية وآرائها. ولم تكن الحكومة تعتمد، في منعها للاتجاهات التي تهددها، على أغلبية القوى "الموالية للحكومة" بين جمهور المسرح فحسب، بل كانت تحارب هذه الاتجاهات بكل التنظيمات والتحريمات الممكنة. فالمسرح، بوصفه فن الجماهير العريضة، كان يعامل بطريقة أشد صرامة من تلك التي كانت تعامل بها الفنون الأخرى. مثلما تفرض اليوم على السينما قيود لا تطبق على المسرح. وهكذا كانت جهود كتاب المسرح منصبة، منذ منتصف القرن، على إيجاد أداة للدعاية للأيديولوجية البورجوازية، ولمبادئها الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، وذلك تمشيًا مع أهداف الحكومة. والواقع أن تعطش الطبقات الحاكمة إلى التسلية. وضعفها إزاء أوجه الترفيه الجماهيرية، واستمتاعها بأن تشاهد وتشاهد، كل ذلك جعل من المسرح الفن الرئيسي في هذه الفترة. فلم يسبق لأي مجتمع آخر أن استمتع بالمسرح إلى هذا الحد، ولم يعط أي مجتمع آخر "العرض الأول" من الأهمية ما كان يعطيه جمهور أوجييه Augier ودوما الابن وأوفنباخ Offenbach[1]. وكان شغف الطبقة الوسطى بالمسرح مرضيًا تمامًا لأولئك الذين يتحكمون في تشكيل الرأي العام، إذ كان فيه تشجيع لهم على التمسك بهذه الحماسة، وتأكيد لمعاييرهم الخاصة في القيمة الجمالية. ولا جدال في أن الحكم الذي أصدره سارسي Sarcey ، أقوى النقاد المسرحيين تأثيرًا في ذلك العصر، مرتبط بهذا الاتجاه. فعندما أكد أن الجمهور هو روح المسرح. وأن تصور مسرحية تمثل بدون أي عنصر من عناصرها أسهل من تصورها تمثل بلا جمهور[2] لم يكن ذلك إلا تمشيًا مع التقدم العام للعلوم الاجتماعية، وتركيز الاهتمام على الظواهر المعنوية الجماعية. ففي رأي سارسي أن معيار كل نقد هو المبدأ القائل الجمهور دائمًا على حق. وقد ظل يلتزم هذا المقياس، برغم أنه كان على علم تام بأن الجمهور

---

(1) André Bellesort : "La Société française sous le second Empire". Revue hebdomadair, 1932, No. 12, pp. 290, 292.
(2) Francisque Sarcey : Quarante ans de Théâtre, I, 1900, pp. 120, 122.

المثقف القديم قد تفكك تمامًا، وأنه لم تعد توجد إلا فئة ضئيلة من المترددين بانتظام على المسرح، من الجمهور السابق الذى كان يدمن المسرح، والذى كان يوجد بينه اتفاق حقيقى فى الذوق – وكانت هذه الفئة الضئيلة هى التى تؤلف جمهور العروض الأولى[1]. ذلك لأن سارسى كان ينظر إلى التغيرات الاجتماعية التى أدت إلى ظهور جمهور المسرح فى المدينة الكبرى الحديثة على أنها عملية جديدة نسبيًا، حدثت فى إطار الطبقة الوسطى ذاتها. ولكن الواقع أن الزيادة السريعة فى جمهور المسرح نتيجة لانتشار السكك الحديدية، التى أتاحت لسكان الأقاليم والمناطق الخارجية أن يتوافدوا على باريس، وأدت إلى حلول مجتمع مختلط هو مجتمع رواد المسرح المتغيرين محل جمهور المترددين المنتظمين المتجانس، وهى ظاهرة نبه إليها نقاد آخرون ممن عاصروها غير سارسى، ووصفوها بأنها أهم سبب لتغير الأسلوب فى الدراما[2] – هذه الزيادة لم تكن فى واقع الأمر إلا آخر مرحلة، لا أهم مرحلة، فى عملية كانت قد بدأت قبل ذلك منذ عهد الثورة الفرنسية.

ولقد كان سكريب Scribe هو الذى يمثل نقطة التحول الحاسمة فى تاريخ الدراما الفرنسية الحديثة. ذلك لأنه كان أول من عبر دراميًا عن الأيديولوجية البورجوازية المرتكزة على المال فى عهد عودة الملكية، والأهم من ذلك أنه استطاع بفضل مسرحية المؤامرات عنده أن يخلق أصلح أداة تتخذ منها البورجوازية سلاحًا فى كفاحها من أجل فرض أيديولوجيتها. والواقع أن دوما وأوجييه لم يكونا إلا شكلاً أكثر تطورا لاتجاه سكريب إلى العقل السليم bon sens ، وكانت أهميتها بالنسبة إلى الطبقة الوسطى لعام ١٨٥٠ توازى أهميته بالنسبة إلى عهد عودة الملكية وعهد ملكية يوليو. فكلاهما نادى بنفس العقلانية والنفعية الضحلة، وبنفس النزعة التفاؤلية والمادية السطحية، والفارق الوحيد هو أن سكريب كان أكثر أمانة منهما. وكان يتحدث دون تواضع كاذب أو تصنع عن المال والمناصب، وزواج المصلحة، فى الوقت الذى كانا هما يتحدثان فيه عن المثل العليا والواجبات والحب الأزلى. ففى

---

(1) Ibid., pp. 209 – 12 .

(2) J. J. Weiss : Le Théâtre et les moeurs, 1889, pp. 121, 22. Cf. Renan : "Préface", Drames philosophiques, 1888.

عهدهما وصلت الطبقة الوسطى التى كانت فى أيام سكريب طبقة صاعدة لا زالت تكافح فى سبيل بلوغ مركزها، إلى مكانة معترف بها وأصبحت بالفعل مهددة بطبقات أدنى منها، فخيل إليها أن من الضرورى تغطية أهدافها المادية برداء من المثالية، وبذلك أظهرت نوعًا من الرهبة لا تشعر به أبدا تلك الطبقات التى تمر بمرحلة الكفاح من أجل بلوغ مكانتها.

ولقد كان أصلح أساس لصبغ قيم الطبقة الوسطى بالصبغة المثالية هو نظام الزواج والأسرة؛ إذ كان من الممكن تصويره، بمنتهى حسن النية، بأنه واحد من تلك الأشكال الاجتماعية التى تحترم فيها أنقى المشاعر وأكثرها غيرية ونبلاً، مع أنه كان بلا شك النظام الوحيد الذى كان لا يزال يضمن للملكية بقاءها واستقرارها، منذ انحلال الروابط الإقطاعية القديمة. وأيًا كان الأمر، فإن فكرة الأسرة، بوصفها قلعة المجتمع البورجوازى ضد خطر الدخلاء من الخارج والعناصر الهدامة من الداخل، أصبحت هى الأساس العقلى للدراما. ومما يزيد من ملاءمتها لأداء هذه الوظيفة، إمكان إيجاد صلة مباشرة بينها وبين فكرة الحب. ومع ذلك فإن هذا لم يحدث إلا بعد إعادة تفسير فكرة الحب وتحريرها من سماتها الرومانتيكية. فلم يعد من الممكن السماح لها بأن تكون تلك الشهوة العارمة، أو قبولها أو التغنى بها على هذا الأساس. ولقد كانت الرومانتيكية تفهم دائمًا ذلك الحب الجامح، المتمرد، الظافر. وتغتفره — إذ كانت شدة الحب هى التى تبرره. أما فى نظر الدراما البورجوازية فإن معنى الحب وقيمته تنحصر فى دوامه، وفى اجتيازه لاختبار الحياة الزوجية اليومية. وفى استطاعتنا أن نتتبع هذا التحول فى معنى الحب خطوة فخطوة من مسرحية "ماريون دى لورم Marion de Lorme لهوجو إلى "غادة الكاميليا" و"عالم النساء المشبوهات Demi - Monde " لديما. ففى غادة الكاميليا يعد حب البطل للفتاة الساقطة أمرًا متعارضًا مع المبادىء الأخلاقية لأسرة بورجوازية، ولكن الكاتب على أية حال يظل بقلبه، إن لم يكن بعقله، فى صف الضحية. أما فى "عالم النساء المشبوهات" فإن نظرته إلى المرأة ذات السمعة المريبة تصبح سلبية تمامًا — فلابد من طردها من جسم المجتمع لأنها بؤرة معدية. ذلك لأنها تشكل خطرًا على الأسرة البورجوازية أشد حتى من خطر الفتاة الفقيرة التى هى مع ذلك شريفة.

والـتى تستطيع على أية حال أن تصبح أما صالحة، ورفيقة وفية وحارسة أمينة على ممـتلكات الأسـرة. فـإن كـان المرء قـد أغـوى بـالفعل فـتاة كهـذه، فلابد لـه من أن يـتزوجها أيضًـا، لـيس فقـط لكـى يعوضـها عـن الخطأ الذى ارتكبه، بل أيضًا لكى يسـوى الأمـور، ولكيلا ينتهى به الأمر إلى الإفلاس – كما لخص زولا العبرة المستمدة من كوميديا "أسرة فورشامبو Les Fourchambaults " لأوجييه. أما إذا كان المرء قـد أنجـب طفلاً غير شرعى – وهو بدوره شىء غير مشرف – فلابد لـه ، كما يقول دومـا فـى "الابـن الطبـيعى Fils natural " و"مسـيو ألفونـس" مـن أن يعترف به، وذلـك قـبل كـل شـىء حـتى لا يضـيف شخصـا جديـدا إلى تلك العناصر المقتلعة من جذورهـا، والـتى هـى خطر دائم على المجتمع البورجوازى. ولقد كانت وجهة النظر الوحـيدة الـتى يحكـم منها على الزنى هى ما إذا كان يهدد الأسرة، بوصفها نظامًا، بالخطـر. فمن الممكن فى ظروف معينة أن يغتفر الزنى للرجل، أما المرأة فمن المحال أن يغـتفر لهـا. بـل إن المـرأة الـتى تتسم بـأى قـدر مـن الأخلاقية عاجزة تمامًا عن ارتكـاب الـزنى (فرانسـيون Francillon). وبالاختصـار. فكـل شىء يمكن التوفيق بينه وبين فكرة الأسرة مباح، وكل شىء يتعارض معها محرم. هذه هى المعايير والمثل العليا الـتى تتعلق بها مسرحيات أوجييه وديما، والتى لم تكتب هذه المسرحيات إلا لتـبريرها، وإن الـنجاح الذى أحرزته ليثبت أن مؤلفيها كانا قادرين على قراءة أعمق أفكار الجمهور.

عـلى أن ضـآلة قـيمة هـذه المسرحيات – وهـى بـالفعل ضئيلة القيمة – لا تـرجع إلى كونهـا تخـدم غرضـا معيـنا وتنادى بقضية ما. إذ أن كوميديات أرستوفان وتراجـيديات كورنـى كانـت تتسم بهذه السمة، بل ترجع إلى أن الغرض كان مرتبطًا بهـا ارتـباطًا خارجـيًا، ولا يـأتى مـن صميم كيان أى من شخصياتها. والواقع أنه لا شـىء أدل عـلى الجمع غير العضوى بين القضية وطريقة عرضها فى هذه المسرحيات من شخصـية "عـارض الـرأى raisonneur". الـتى هـى شخصـية متكررة فى هذه المسرحيات. فمجرد وجود شخصية لا وظيفة لها سوى التحدث بلسان الكاتب. يدل عـلى أن المذهب الأخلاقى لا يتجاوز أبدًا مرحلة التجريد البحت. وأن الأيديولوجية الكامنة من ورائه لا تندمج فى وحدة وثيقة مع كيان المسرحية. فالكتاب إنما يركزون

اهتمامهم على آراء الطبقات الحاكمة حول ما هو خير وما هو شر فى عادات ذلك العصر. أو هم يقبلون هذه الآراء، كما أن لديهم، على نحو مستقل عن هذه الأفكار، موهبة معينة فى الترفيه، وقدرة معينة على إثارة الاهتمام وبعث التوتر فى النفوس عن طريق المسرح. وبعد ذلك يجمعون هذه المواد ويستخدمون مواهبهم المسرحية فى نشر الآراء والنظريات التى يتعين عليهم أن يدعوا إليها، ولكنهم يفعلون ذلك بطريقة مباشرة فجة تمامًا، ويسهمون دون أن يشعروا بدور كبير فى تبرير مبدأ "الفن لأجل الفن". ذلك لأن الدعاية فى الفن تكون منفرة إلى أبعد حد حين لا تتغلغل فى العمل تغلغلاً تامًا، وحين لا تكون الفكرة التى يراد الدعوة إليها متفقة تمامًا مع بصيرة الفنان.

لقد كان عهد الإمبراطورية الثانية، على عكس الرومانتيكية، عهد عقلانية وتفكير وتحليل[1]. ففى جميع المجالات كانت المشكلات التكنيكية هى التى تحتل المكانة الأولى، وفى جميع ضروب الفن كان العقل النقدى هو المسيطر. ولقد كان ممثلو هذه الروح النقدية فى مجال القصة هم فلوبير وزولا والأخوان جونكور، وفى الشعر الغنائى بودلير وشعراء حركة البارناس، وفى الدراما أقطاب "المسرحية المحبوكة Pièce bien faite ". ولقد كانت المشكلات الشكلية، التى تقف فى مواجهة الاتجاه الرومانتيكى الانفعالى فى معظم أنواع الفنون، مسيطرة على المسرح. ولم يكن ما يدفع الكاتب المسرحى إلى الاهتمام بمشكلات النظام والاقتصاد الفنى هو الظروف الخارجية للعرض وحدها، وحدوده الزمانية والمكانية الضيقة، وغوغائية الجمهور والطابع المباشر الذى تتخذه استجابته لما يتلقاه من الانطباعات. بل أن الهدف الإرشادى والدعائى ذاته يؤدى منذ البداية الأولى إلى معالجة المضمون بطريقة واضحة الشكل، محكمة البناء، محددة الغرض، فعالة من الوجهة التكنيكية. وأخذ الكتاب والنقاد يزدادون وعيًا بأن المسرح، فى ذاته، لا شأن له بالأدب، وبأن له قوانينه الخاصة ومنطقه الخاص، وبأن العنصر الشاعرى فى الدراما كثيرًا ما يتعارض تعارضًا مباشرًا مع فعاليتها على خشبة المسرح. فالمعنى الذى كان "سارسى" يقصده

(1) A. Thibaudet, op. cit., pp. 295 ff.

حين يتحدث عن "منظور المسرح Optique de théâter " و"عبقرية المسرح genie de théâter" أو مجرد ما يعنيه حين يقول : "هذا مسرح"، هو ملائمة الموضوع للمسرح، بغض النظر تمامًا عن الاعتبارات الأدبية، واستخدام الأساليب المسرحية الخالصة إلى أقصى حد تسمح به، والجهد المضنى من أجل كسب الجمهور بأى ثمن. أى بالاختصار اتخاذ موقف تتساوى فيه "خشبة المسرح" مع "منصة الخطابة". ولقد سبق أن عرف فولتير أن "التأثير القوى أهم فى المسرح من التأثير الصحيح"، ولكن مؤلفى "المسرحية المحبوكة" ومفكريها النظريتين كانوا أول من وضع القواعد لهذا النوع من الدراما، القوية التأثير، السديدة الهدف. وكان أهم كشف توصلوا إليه هو أن التأثير المسرحى، بل مجرد إمكان تمثيل أية مسرحية على الإطلاق، يتوقف على سلسلة من المواضعات وحيل الصنعة (tricheries على حد تعبير "سارسى")، وأن الاتفاق الضمنى بين العناصر المنتجة والعناصر المتلقية أهم فى الدراما منه فى سائر أنواع الفنون. وأهم مواضعات المسرح هو استعداد الجمهور لأن يفلجأ بتحولات القصة: أى خداعه الذاتى الواعى، وقبوله لقواعد اللعبة دون مقاومة. ولولا هذا الاستعداد لما استطعنا أن نشاهد مسرحية يتم تنفيذها بوسائل مسرحية بحتة للمرة الثانية، بل لما أمكننا أن نستمتع بها مرة واحدة. ذلك لأن من الواجب أن يبدو كل شيء، فى مثل هذه المسرحية، داعيًا إلى الدهشة، على الرغم من أن كل شيء يمكن التنبؤ به. فمشاهدها المقبلة، كما أشار سارسى، هى المناقشات الحتمية التى يعرف الجمهور تمامًا أنها لابد آتية وستأتى بالفعل"[1]. وخاتمتها هى الحل الذى يتوقعه الجمهور ويظل منتظرًا له"[2]. ومن ثم فإن المسرح يصبح لعبة جماعية تتم وفقًا لمواضعات صارمة تمامًا، وبأكبر قدر ممكن من البراعة، ولكن مع وجود عنصر بدائى ساذج — إلى حد ما — فيها. وإذا وجدت فى هذه الحالة صعوبات فلن يكون مصدرها هو تنوع المادة التى يهتم بها المؤلف المسرحى. بل تعقد قواعد اللعبة. فلابد لهذه القواعد أن تعوض أفراد الجمهور الأشد تدقيقًا عن هزال مضمون المسرحية وسخافته. أى أن الدقة التى يعمل بها الجهاز الآلى يقصد منها

---

[1] Sarcey, op. cit., V, p. 94.

[2] Ibid., p. 286 .

صرف الانتباه عن حقيقة كونه جهازا يدور فى فراغ. إن الجمهور، بل الأفراد الأرفع تعليمًا فيه، يريدون ترفيهًا خفيفًا لا يحتاج إلى جهد، وهم لا يريدون غوامض، أو مشكلات لا تحل، أو أعماقًا لا يمكن النفاذ إليها. ومن هنا كان الاهتمام القوى الذى أصبح يبدى الآن بالبناء والاتساق المنطقى. فمن الضرورى أن يكون نمو عقدة المسرحية أشبه بعملية رياضية، ولابد من أن تحل الحتمية الخارجية محل الحتمية الداخلية، مثلما تحل براعة الحجج اللفظية الباطنة للقضية.

أما "الخاتمة" فهى الحل النهائى للمشكلة. فإن كانت النتيجة على خطأ، كانت العملية كلها على خطأ، على حد تعبير ديما. ومن ثم فلابد فى رأيه من أن يبدأ المرء عمله بالتفكير فى النهاية، أى الحل والكلمة الأخيرة للمسرحية. والواقع أنه لا شىء يلقى مزيدا من الضوء الواضح على الفارق بين العقل الحاسب الذى تشيد به "المسرحية المحبوكة" وبين النوازع التلقائية التى ينقاد لها الشاعر، من هذه الطريقة الشاذة فى سير عملية التأليف. فقد كان على المؤلف المسرحى، لكى يسير خطوة إلى الأمام، أن يسير خطوتين إلى الوراء فى الوقت ذاته، وكان عليه أن يقارن كل فكرة، وكل موضوع جديد، وكل حركة جديدة، بالموضوعات والحركات المعروفة والمستقرة من قبل، وأن يحقق اتفاقًا بين هذا وذاك. فكتابة مسرحية كان يعنى استباقًا لما سيحدث ورجوعًا إلى ما حدث على الدوام، وترتيبًا وإعادة ترتيب باستمرار، وتلمسًا للطريق وتشييدًا للبناء بأقصى مقدرة فى كل مرة، ومع دعم مختلف مستويات المسرحية وتوطيدها بالتدريج. والواقع أن هذا النوع من العقلانية هو صفة يتميز بها، مع تفاوت فى الدرجات، كل عمل درامى مستساغ — تستوى فى ذلك أعمال شيكسبير، المبنية على عبقرية المسرح، ومسرحيات أوجييه وديما — ولكن تأثير "المسرحية المحبوكة" لا يرتكز إلا على حيلها وألاعيبها المتعاقبة، على حين أن تأثير دراما لشيكسبير يتوقف على عدد لا حصر له من العوامل، إلى جانب مجال العلاقات الرياضية البحتة. فلقد كان امرسون يفضل قراءة مسرحيات شيكسبير بالترتيب العكسى للمناظر، وكان يتعمد عدم الاهتمام بتأثيرها من حيث هى مسرحيات على الإطلاق، لكى يركز انتباهه كله على مضمونها الشعرى. ولو قرأنا "المسرحية المحبوكة" على هذا النحو لما كانت غير مستساغة فحسب، بل

لكانت أيضًا غير مفهومة؛ إذ أن تفاصيل هذا النوع من المسرحية ليست لها قيمة باطنة في ذاتها، بل في علاقتها بالكل الذى تندرج فيه فحسب. وحين يضع المؤلف المسرحى هذه التفاصيل، فإن عينه تكون مركزة على التشكيل الكلى للمسرحية، كما هى الحال فى لعبة الشطرنج. وأوضح دليل على مدى الآلية التى كان يمكن بها صياغة هذا التشكيل، تلك الطريقة التى اقتبس بها ساردو Sardou أسلوب "سكريب" الفنى، فقد أكد هو ذاته أنه كان يكتفى دائمًا بقراءة الفصل الأول من مسرحيات الكاتب الكبير، ثم يحاول استخلاص النتيجة "الصحيحة" من المقدمات التى استمدها على هذا النحو. وأدى هذا "التدريب المنطقى البحت" بمضى الوقت، إلى زيادة تقربه رويدا رويدا من الحل الذى كان سكريب يختاره فى الفصلين الثانى والثالث لمسرحياته، وتوصل فى الوقت ذاته إلى الرأى – الذى كان يقول به "ديما" بدوره – القائل أن القصة بأكملها تنتج بنوع من الحتمية، من الموقف الذى يبدأ منه المرء. فقد كان من رأى ديما أنه ليس من الفن على الإطلاق أن يبتدع المرء موقفًا دراميًا ويفكر فى صراع يخلقه فى الدراما، بل إن الفن ينحصر في الإعداد الصحيح للمنظر الذى تصل فيه القصة إلى ذروتها، وفى الكشف عن العقدة بطريقة متدرجة منسابة. وهكذا فإن العقدة، التى تبدو لأول وهلة أكثر عناصر الدراما تلقائية وبساطة وأقربها إلى الطابع المباشر، يتضح أنها أكثر أجزائها اصطناعًا وأصعبها اكتسابًا. فهى ليست مجرد مادة خام أو ناتج خالص للخيال، وإنما هى تنحصر فى سلسلة من الحركات لا تدع مجالا عن الإطلاق للاختراع التلقائى أو التصرف المستقل من جانب الكاتب المسرحى.

إن فى استطاعة المرء، لو شاء، أن ينظر إلى "سقالة" العمل المحكم البناء على أنها السلم الذى يؤدى صعودًا إلى المراقى الرائعة، أو على أنها مجرد أداة تستخدم فى صنعة رتيبة لا شأن لها بالفن الأصيل والإنسانية. وفى استطاعة المرء أن يشيد، مع والتر باتر Walter Pater بالذكاء الفنى الذى "يتنبأ بالنهاية فى البداية، ولا تغيب هذه النهاية عن نظره أبدًا، ويكون فى كل جزء واعيا بكل الأجزاء الباقية، حتى تكشف الجولة الأخيرة عن الأولى وتبررها بقوة لا تلين". ولكن فى استطاعة المرء أيضًا أن يخشى أن يجر طغيان المنطق على الكاتب الدرامى أسوأ

العواقب. كما فعل برنارد شو الذى كتب يقول : "يكاد يكون من المستحيل على من يستعبدهم المنطق أن يكتبوا فصولاً أخيرة معقولة لمسرحياتهم، إذ أن نتائجهم تتلو من مقدماتهم بطريقة تقليدية تمامًا". ولكن لابد للمرء لكى يصدق أن شو كان يحتقر حيل هذا الذكاء الفنى وألاعيبه ويزدريها بحق، أن ينسى أنه مؤلف مسرحيات مثل "تلميذ الشيطان" "وكانديا"، التى يتضح عن فحصها بدقة أنها "مسرحيات محبوكة" من النوع المألوف. ومع ذلك فلم يكن شو وحده هو الذى يرتكز على "المسرحية المحبوكة" الفرنسية، بل لقد كان يشاركه فى ذلك، بدرجات متفاوتة، كل من ابسن وسترندبرج، ومعهما كل الدراما ذات التأثير المسرحى الفعال فى العصر الحاضر. فقد تعلم هؤلاء جميعًا من سكريب وديما وأوجييه ولابيش Labiche وساردو فن خلق الأحداث المتشابكة والتوتر، وربط العقدة وتأجيل حلها، والتمهيد للتحولات فى مجرى القصة، ومفاجأة الجمهور على الرغم من ذلك، وقواعد التوزيع الصحيح "للمفاجآت المسرحية" وتوقيتها، والتلاعب بالمحادثات الضخمة والأجزاء الختامية من المسرحيات ، والإثارة المفاجئة لإسدال الستار، والحل الذى يأتى فى اللحظة الأخيرة. وليس معنى ذلك أن التكنيك المسرحى الحديث هو بأسره من خلق هؤلاء الكتاب المسرحيين، بل إن الأمر على عكس ذلك، إذ أن خط التطور يمكن تتبعه عبر الميلودراما والفودفيل فى فترة ما بعد الثورة الفرنسية، ورجوعًا إلى الدراما المنزلية والكوميديا فى القرن الثامن عشر، ثم إلى "كوميديا الصنعة commedia dell'arte " وموليير، وإلى الكوميديا فى روما والهزلية (الفارس) فى العصور الوسطى. ومع ذلك فإن أقطاب "المسرحية المحبوكة" قد أسهموا فى هذا التراث بنصيب غير عادى.

لقد كان أكثر النواتج الفنية فى عهد الإمبراطورية الثانية أصالة وأقواها تعبيرًا فى نواح متعددة، هى الأوبريت[1]. وهذه الأخيرة لم تكن بدورها ابتداعا مطلقًا بطبيعة الحال — إذ أن الابتداع المطلق شىء لا يمكن تصوره فى مرحلة متقدمة كهذه فى تاريخ المسرح — بل إنها على الأصح استمرار لنوعين أقدم عهدًا. هما "الأوبرا

[1] Cf. Jules Lemaître : Impressions de theater, I, 1888, p. 219 .

الهازلة Opera buffa " والفودفيل، وهى قد نقلت إلى هذا العصر الجاد العابس شيئًا من روح القرن الثامن عشر المرحة المستبشرة غير الرومانتيكية. والواقع أن الأوبريت هى النوع الفنى الوحيد الذى كان لاهيًا خفيفًا مرحًا فى هذه الفترة. ولو قارناها بالاتجاهات المتمشية مع التقاليد، التى تساير الذوق البورجوازى الجاد، وبفن النزعة الطبيعية الذى يعارض هذه التقاليد، لكانت تؤلف عالمًا خالصًا بها — عالما وسطًا : فهى أقوى جاذبية بكثير من الدراما المعاصرة أو الرواية الشعبية، وهى من وجهة نظر دراسة المجتمع أصدق تمثيلاً من النزعة الطبيعية، ومن ثم فإنها هى النوع الفنى الوحيد الذى كانت تنتج فيه أعمال لها جاذبية شعبية واسعة من جهة، ولها قيمة فنية معينة فى الوقت ذاته.

إن أبرز سمات الأوبريت، وأغرب هذه السمات من وجهة نظر النزعة الطبيعية، هو بعدها التام عن المعقول، والطابع غير الواقعى، والخيالى البحت، لمشاهدها المتلاحقة. ولقد كان لها بالنسبة إلى القرن التاسع عشر نفس الدلالة التى كانت للمسرحية الرعوية، بالنسبة إلى القرون السابقة. فالصيغ المحددة لمضمونها، والطابع التقليدى لعقدها ونهاياتها، مجرد أشكال خيالية لا صلة لها بالواقع. ويؤدى الطابع الذى تتخذه شخصياتها، والذى هو أشبه بطابع العرائس المتحركة، وكذلك طريقة العرض التى تبدو ارتجالية، إلى زيادة الإحساس بطابعها الوهمى. ولقد لاحظ "سارسى" بالفعل التشابه بين الأوبريت "وكوميديا الصنعة"[1]، وأشار إلى الانطباع الذى تتركه فيه أعمال أوفنباخ، وهو انطباع حالم لا صلة له بالواقع، ولكن المعنى الوحيد الذى كان يقصده من ذلك هو أن لها طابعًا خياليًا خاصًا بها هى وحدها.

ولقد كان أحد المعجبين بأوفنباخ فى عصرنا الحاضر، وهو الكاتب "كارل كراوس" الذى ينتمى إلى مدينة فيينا، هو أول من أضفى على هذه الصفة معنى محددًا، إذ أشار إلى أن الحياة فى أوبريت أوفنباخ لا تقل، فى بعدها عن الاحتمال وخلوها من المعنى، وقرابتها وغموضها، عن الواقع ذاته[2]. ولا جدال فى أن تفسيرًا

---

(١) Sarcey, op. cit., VI, 1901, p. 180 .

(٢) S. Kracauer : Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, 1937, p. 349.

كهـذا لا يمكـن أن يخطر ببال "سارسى"، كما أنه مما يستحيل تصوره قبل أن يؤكد اتجاهـا التعـبيرية والسـيريالية فـى الفـن الحديـث طـابع الحياة الحالم الشبيه بعالم الأشـباح. فـالعين الـتى زادت هـذه الاتجاهـات الفنـية من حدة بصيرتها هى وحدها الـتى أمكـنها أن تـرى أن الأوبريـت ليست مجرد صورة لمجتمع الإمبراطورية الثانية المتقلـب السـاخر، بل هى فى الوقت ذاته نوع من التهكم على الذات، وأنها لم تكن تعبر عـن واقـع هـذا العـالم فحسـب، بـل أيضًـا عن لا واقعه، وأنها بالاختصار قد انبثقـت عـن الطـابع الشبيه بالأوبريت فى الحياة ذاتها[1] — بقدر ما يجوز للمرء أن يـتحدث عـن "طـابع شـبيه بالأوبريت" بالنسبة إلى عصر جاد، رزين، نقدى، كهذا العصـر. لقـد كـان الفلاحـون أمـام محاريـثهم، والعمـال فـى مصـانعهم، والتجار فى مكاتـبهم، والمصـورون فـى باربـيزون، وفلوبـير فـى "كرواسيه Crouisset " — كان هـؤلاء جمـيعًا عـلى مـا هـم عليه، ولكن الطبقة الحاكمة وبلاط قصر التويلرى، وعالم رجـال البـنوك المخموريـن والأرسـتقراطيين المـنحلين ، والصـحفيين الوصـوليين، والحسـناوات المـتخمات، كـان فـيه شـىء غـير معقـول، شـىء غـير حقـيقى شـبيه بالأطـياف، شـىء خـيالى كالأشـباح — لقـد كانت تلك بلاد أوبريت، ومسرحًا كانت أجنحته مهددة بالانهيار فى أية لحظة.

كانـت الأوبريـت نـتاجًا لعـالم "دعـه يعمل، دعه يمر"، أعنى عالم الحرية الاقتصـادية والاجتماعـية والأخلاقية، ذلك العالم الذى كان فى استطاعة كل شخص أن يفعـل فـيه ما يشاء، ما دام يمتنع عن الشك فى النظام القائم ذاته. ولقد كان هذا القيد يعنى من جهة حدودًا واسعة جدًا، ومن جهة أخرى حدودًا ضيقة جدًا. فنفس الحكومـة الـتى قدمـت فلوبـير وبودلـير لـلمحاكمة كانـت تتسـامح مـع أشـد ضروب السـخرية الاجتماعـية جـرأة، وأفظـع اسـتهزاء بالـنظام المتسـلط، والبلاط والجيش، والبيروقراطـية، فـى أعمـال أوفنباخ. ولكنها لم تكن تتسامح إزاء دعاباته إلا لأنها لم تكـن ذات خطـورة، أو لم تكـن تـبدو ذات خطـورة، إذ أن أوفنـباخ كان يقتصر على جمهـور لا شـك فـى إخلاصـه، ولم يكن يحتاج، لكى تكتمل سعادته، إلى أى صمام

---

[1] Ibid., p. 270 .

أمـن سـوى هـذا الساخر الذى لا يبدو منه ضرر. والواقع أن النكتة لا تبدو مسيئة إلا فـى نظـرنا نحـن، أمـا الجمهـور المعاصـر لها فكانت تفوته تلك النغمة المشئومة التى يمكنـنا نحن سماعها فى إيقاع قفزات أوفنباخ ورقصاته المحمومة. ومع ذلك فإن هذه التسـلية لم تكـن بريـئة إلى كـل هـذا الحـد. فقد كانت الأوبريت تثبط الروح المعنوية للـناس، لـيس فقـط لأنهـا تستخف بكل شيء "محترم"، ولا أن سخريتها من العالم القديـم، ومـن التراجـيديا الكلاسـيكية والأوبرا الرومانتيكية لم تكن إلا نقدا للمجتمع فـى صـورة متـنكرة، بل لأنها هدمت الإيمان بالسلطة دون أن تنكره من حيث المبدأ. فاللاأخلاقـية فـى الأوبريـت تنحصـر فـى ذلك التسامح الساذج الذى كانت توجه به نقدها لنظام الحكم الفاسد والمجتمع المنحل فى ذلك العصر، وفى مظهر البراءة الذى أضـفته عـلى طيش العاهـرات الصـغيرات، والعشـاق المسـرفين، "وأصـحاب المزاج" المحـبوبين. أى أن نقدها المائع المتردد لم يكن إلا تشجيعًا للفساد. ومع ذلك، فليس لـنا أن نـتوقع إلا موقفًـا غامضًـا مـن فنانين كانوا ناجحين، وكانوا شغوفين بالنجاح أكثر من أى شيء آخر، وكان نجاحهم مرتبطًا بدوام هذا المجتمع الخامل الغارق فى اللـذات. لقـد كـان أوفنـباخ يهوديًا ألمانيًا، وموسيقيًا شريدًا بلا وطن، وفنانًا تتعرض حـياته لـتهديد مـزدوج، وكـان من المحتم أن يشعر بأنه غريب، مقتلع من جذوره، ومـتفرج غير مندمج بمعنى مزدوج ومتعدد الجوانب فى العاصمة الفرنسية، وفى وسط هـذا العـالم الفاسـد الـذى هـو مـع ذلـك شديد الإغراء. وقد كان حتمًا عليه أن يكون أقـوى إحسـاسـا حـتى مـن معظـم زملائـه فـى المهـنة بالمركـز غـير المستقر للفنان فى المجـتمع الحديث، وبالتناقض بين طموحه وسخطه، وبكبريائه مع كونه مستجديًا، وبـتملقه لـلجمهور. ولم يكـن أوفنـباخ ثائـرًا، بل ولا ديمقراطيًا أصيلاً، بل كان على العكس مـن ذلـك يرحـب بحكـم "اليد القوية"، ويستمتع بضمير مرتاح كل الارتياح بتلك المزايا التى اكتسبها من النظام السياسى للإمبراطورية الثانية. ولكنه كان يتأمل كـل النشـاط الصاخب المحيط به بعين المتفرج المندهشة الباردة اللماحة، وعجل دون قصد بانهيار المجتمع الذى كان يدين له بنجاحـه فى الحياة.

ولقـد كان ظهور الأوبريت مظهرا لتغلغل الروح الصحفية فى عالم الموسيقى. فقـد أصبح الـدور الآن عـلى المسرح الموسيقى. بعد الرواية والدراما والفنون الكتابية.

لكـى يقـوم بالتعليق عـلى أحـداث اليوم. ولكن النزعة الصحفية للأوبريت لا تقتصر عـلى الإشـارة إلى الموضوعات الجارية فى الأغانى والنكات التى تتضمنها المسرحيات الهزلـية. بـل إن هـذا النوع الفنى بأسره كان أشبه بعمود أخبار المجتمع، المخصص لفضائح المجتمع الراقي. وقد وصف هينه Heine بحق بأنه ممهد الطريق لأوفنباخ. والواقـع أنهمـا كـان متشـابهين، بدرجـات مـتفاوتة، فـى الأصـل والمـزاج والمركـز الاجـتماعى. فكلاهمـا صـحفى بالفطـرة، وكلاهمـا ذو طبيعة عملية نقدية، لا يود أن يعـيش خـارج المجتمع ، بل فى المجتمع وبه، وإن لم يكن دائمًا متفقًا مع المجتمع فى غاياته ووسائله. ولقد كانت لدى "هينه"، نظريًا، نفس فرص النجاح التى كانت لمايـربير Meyerbeer وأوفنـباخ فـى مدينة باريس العالمية خلال عهد ملكية يوليو، والإمـبراطورية الثانـية، وكـل مـا فى الأمر أنه لم يكن يملك أداة التفاهم الدولية التى كـان يستخدمها ابن بلده الأسعد منه حظا. ومن هنا ظلت شهرته مقتصرة على دائرة ضـيقة نسبيًا، على حين أن مايربير وأوفنباخ تمكنًا من غزو العاصمة الفرنسية والعالم المتمدين بأسره. فهما لم يقتصرا على خلق نوعين فنيين من أصدق الأنواع تمثيلاً للفن الفرنسـى، بـل أنهما كانا يمثلان الذوق الباريسى فى تلك الفترة تمثيلاً أصدق وأشمل من زملائهما الفرنسيين. فمن الممكن أن يعد أوفنباخ الرمز المتجسد للعصر كله. إذ أن أعمالـه تـنطوى عـلى أقـوى سمـات العصـر دلالة وأكثرها أصالة. ولقد كان معاصروه بـالفعل يعدونـه ممثلاً للعصر، إلى حد أنهم جعلوه رمزًا للروح الباريسـية، ووصفوا فنه بأنـه اسـتمرار للـتراث الفرنسـى الكلاسـيكى. وتمكنـت موسـيقاه من أن توحد أوروبا الغربـية فى حـالة من النشوة والطرب[1]. فكانت لأوبريت "دوقة جيرولشتين الكبيرة" جاذبـية تفـوق فـى قوتهـا واستمرارها جميع الأعمال التى عرضت فى المعرض الدولى لعـام ١٨٦٧. ولم يكـن الحكـام والأمـراء الذيـن زاروا فرنسـا عندئذ أقل تحمسا لهذه الأوبريـت الـتى كانـت "هورتـانس شـنايدر" الفاتـنة تقـوم بـدور الـبطولة فـيها، من جماعـات المـنحلين فـى العاصـمة الفرنسـية، ومـن أفـراد الـبورجوازية الصـغيرة فى الأقاليم. بل أن قيصر روسيا كان، بعد وصوله إلى باريس بثلاث ساعات، يجلس فى

---

(1) Cf. Fleury – Sonolet : La Société du second Empire, III, 1913, p. 387.

مقصورة فى مسرح "ألفاريتيه"، كما أن بسمارك، برغم أنه كان أقدر على التحكم فى أعصابه، لم يكن أقل نشوة من أصحاب التيجان أنفسهم. وقد وصف روسينى أوفنباخ بأنه "موتسارت الشانزليزيه"، وأيد فاجنر هذا الحكم — وإن لم يكن قد فعل ذلك إلا بعد وفاة منافسه المحسود.

ولقد كان العصر الذهبى للأوبريت هو الفترة الواقعة بين المعرضين الدوليين فى عامى ١٨٥٥، ١٨٦٧ . وبعد القلاقل السياسية التى حدثت عند نهاية الستينات لم تعد تجد جمهورًا مرحًا متمشيًا معها، أو حتى جمهورا يخدع نفسه بالمرح والاطمئنان، وبحلول الإمبراطورية الثانية كانت خير أيام الأوبريت قد ولت، فلم تكن المتعة التى وجدتها الأجيال التالية فيها مستمدة من كون هذا الفن تعبيرًا تلقائيًا حيًا مباشرًا عن الحاضر، بل من "الأيام الحلوة الخالية" التى كان ارتباطها بهذا النوع الفنى أوثق من ارتباطها بأى نوع فنى آخر. وبفضل ارتباط المعانى أو تداعيها هذا، استطاعت الأوبريت أن تصمد للاضطرابات التى انتشرت فى "نهاية القرن"، وظلت، حتى الحرب العالمية الثانية، أكثر وسائل التغنى بالماضى شعبية فى مدينة متقلبة من الناحية الذهنية مثل فيينا. ولقد كانت تجارب الأعوام العشرة الأخيرة ضرورية لإعادة النظر فى فكرة "الأيام الحلوة الخالية" التى ترتبط فى جزء من أوروبا بنابليون الثالث وأوفنباخ، وفى جزء آخر بالإمبراطور فرانز جوزيف ويوهان شتراوس. ذلك لأن الصراع الطبقى، الذى تم قمعه فى كل مكان فيما بين ١٨٤٨ و ١٨٧٠، قد احتدم مرة أخرى عند نهاية هذه الفترة، وأصبح يهدد بالخطر حكم البورجوازية من حيث هى المنتفعة من رد الفعل الرجعى. وأصبحت الأوبريت تبدو الآن صورة لحياة سعيدة متحررة من الهموم والأخطار — أى لحلم سعيد لم يوجد مع ذلك فى الواقع أبدًا .

ولقد كان الأخوان جونكور على حق حين تنبأ بأن السيرك، وحفلات المنوعات والاستعراضات ستحل محل المسرح. ذلك لأن الفيلم، الذى نستطيع أن نعده واحدا من هذه الأنواع البصرية، نظرا إلى طابعه التصويرى والاستعراض، إنما هو تأكيد قاطع لهذا التنبؤ. ولقد كانت الأوبريت أقرب الأنواع الفنية إلى الحفلات الاستعراضية. ولكنها لم تكن تمثل أقدم نوع فنى انتصر فيه المنظر على الدراما. فقد

حدثت نقطة التحول الحقيقية بظهور "الأوبرا الكبيرة" خلال عهد ملكية يوليو، وإن كانت المناظر المرئية قد ظلت على الدوام تشكل جزءا لا يتجزأ من المسرح، وأصبحت لها في حالات كثيرة أهمية أعظم من عناصره الدرامية والصوتية. ويصدق ذلك بوجه خاص على مسرح الباروك، الذى كان يحدث في كثير من الأحيان أن يطغى فيه الطابع الاستعراضى للعرض، والزخارف والملابس والرقصات والمواكب، على كل ماعداها . كذلك فإن الثقافة البورجوازية لعهد ملكية يوليو، والامبراطورية الثانية، التى كانت ثقافة "محدثى نعمة"، كانت تبحث فى المسرح عما هو ضخم لافت للنظر، وكانت تبالغ في مظهر العظمة، ولاسيما وهى ذاتها تفتقر إلى العظمة الروحية الحقيقية. والواقع أن هناك نزوعين مختلفين يدفعان المجتمع إلى الأشكال الاحتفالية الفخمة: فقد يكون المجتمع من جهة مضطرًا إلى البحث عن العظمة لأن هذا يتمشى مع أسلوبه الطبيعي في الحياة، أو قد يكون الاندفاع إلى الفخامة راجعًا إلى الرغبة في تعويض نقص يشعر به المجتمع شعورًا أليمًا. ففن الباروك في القرن السابع عشر كان يتمشى مع الأبعاد الضخمة التى كان البلاط والطبقة الأرستقراطية في تلك الفترة يتنفسون ويتحركون فيها بصورة طبيعية. أما الباروك المزيف فى القرن التاسع عشر فكان يناظر المطامح التى تحاول بها البورجوازية بعد صعودها أن تملأ بها هذه الأبعاد. وهكذا أصبحت الأوبرا هى النوع المفضل لدى البورجوازية، لأنه لم يكن يوجد فن آخر لديه مثل هذه الإمكانيات الهائلة فى الاستعراض والعرض والادعاء، وفى تكديس المؤثرات وتكثيفها. ولقد كان نوع الأوبرا الذى حققه مايربير جامعًا بين كل مغريات المسرح، وخلق مزيجاً لامتجانسًا من الموسيقى والغناء والرقص كان من الضرورى مشاهدته فضلاً عن سماعه، وكان الغرض من كل العناصر فيه هو أن تبهر الجمهور وتطغى عليه. فأوبرا مايربير كانت حفلاً استعراضيًا كبيرًا، تتحقق وحدته بفضل إيقاع المشهد المتحرك على المسرح أكثر مما تتحقق فى السيادة المطلقة للقالب الموسيقى[1]. وكانت هذه الأوبرا موجهة إلى جمهور كان ارتباطه بالموسيقى خارجيًا إلى أقصى الحدود.

وهنا نجد أن فكرة "العمل الفنى الشامل Gesamtkunstwerk " قد تركت أثرها قبل فاجنر بوقت طويل، وعبرت عن حاجة ضرورية قبل أن يفكر أى

---

(1) **Paul Bakker : Wandlungen der Oper., 1934, p. 86.**

شخص في صياغتها في برنامج محدد. ولقد أراد فاجنر تبرير الطابع المعقد للأوبرا عن طريق تشبيهها بالتراجيديا اليونانية، التي لم تكن في واقع الأمر إلا عرضًا من نوع "الأوراتوريو"، ولكن الرغبة في مثل هذا التبرير نشأت من طابع الباروك اللامتجانس الذي كان يتسم به هذا النوع الفني، والذي أخذ منذ عهد "مايربير" يصبح معرضًا لخطر "الافتقار إلى الأسلوب وإلى الشكل" على نحو متزايد. ولقد كان المصدر الذي ترتد إليه سلطة "الأوبرا الكبيرة"، والذي ظل واضحًا في "أساطين الطرب Die Meistersinger " لفاجنر و"عايدة" لفردي، والذي ربما كانت التقاليد فيه أكثر صرامة مما كانت في الأوبرا الإيطالية الأقدم عهدًا[1] — كان هذا المصدر هو تأثر القارة الأوروبية كلها بثقافة البورجوازية الفرنسية واتخاذها إياها أنموذجًا لها، وتلبية هذه الثقافة لحاجات أصيلة تتغلغل جذورها في الأوضاع الاجتماعية في جميع أرجاء القارة. فلم يكن هناك شيء يرضي هذه الحاجات على نحو أكمل وأيسر من ذلك المجموع المتآلف الذي تكونه هذه الأوبرا، ومن تنظيم الوسائل المتوافرة لديها — وهي الأوركسترا الجبارة، والمسرح الضخم، والكورس الهائل — في كل واحد لا يهدف إلا إلى التأثير في الجمهور والاستحواذ عليه والتحكم فيه. ولقد كان هذا هو قبل كل شيء الهدف من تلك "القفلات" الفخمة، التي كانت في كثير من الأحيان تخترع تأثيرات جديدة قوية، ولكنها لم تكن تشترك في شيء مع المناظر الأخيرة في أوبرات موتسارت. بما فيها من إنسانية عميقة، أو في أوبرات روسيني بما فيها من رشاقة متألقة. ومع ذلك فإن ما نصفه عادة بصفة "الأوبرالي"، وهو المناظر الفخمة والتأكيدات الفارغة، والمظاهر البطولية المبالغ فيها، والانفعالات واللغة المصطنعة — ليس من خلق مايربير على الإطلاق، ولا يقتصر بحال على الأوبرا في ذلك العصر. فحتى فلوبير، الذي كان من حيث الذوق فنانًا شديد التدقيق، لم يكن متحررًا تمامًا من النزعة المسرحية. وإذن فهذه النزعة كانت جزءًا من التراث الرومانتيكي الذي ورثه هذا الجيل، ولم يكن نصيب فكتور هيجو في تطويرها بأقل من نصيب مايربير.

ولقد كان رتشارد فاجنر هو أقرب الممثلين المهمين لهذا العصر إلى أسلوب مايربير الأوبرالي، ليس فقط لأنه أراد أن يربط بين أعماله وبين فن حي، بل أيضًا

---

[1] Lioned de Laurence : Le Goût musical en France, 1905, p. 292; William L. Crosten : French Grand Opera, 1948, p. 186.

لأنـه كـان أحرص الناس جميعًا على النجاح. فقد قبل التقاليد الشائعة بلا معارضة، ولم يشـق طـريقه إلى الأصالة إلا بالتدريج كما قال البعض، وذلك على خلاف التطور المـألوف الـذى يـبدأ بتجربة فردية، وكشف شخصى، وينتهى بطريقة نمطية إلى حد ما[1]. ولكن هناك أمرًا أهم بكثير من اتخاذ فاجنر "للأوبرا الكبيرة" نقطة بداية له هو اسـتمرار تعلقـه بـنوع يجمـع بـين التعـبير عن أعمق المشاعر وأوثقها وأشدها تساميًا، وبـين اتجـاه الإمـبراطورية الثانية إلى التظاهر والادعاء. ذلك لأن نمط الأوبرا المظهرية لم يتمـثل بوضـوح فـى "ريـنزى" و"تانهويـزر" وحدهمـا، وهمـا العملان اللذان يطغى فـيهما جانـب المـناظر الاستعراضـية بوضـوح، بل أن "أساطين الطرب" و"بارسيفال" همـا بدورهما إلى حد ما — قطعتان استعراضيتان موسيقيتان تهدفان إلى خلب الألباب وتجاوز كل التوقعات. والواقع أن الشغف بما هو فخم وضخم لم يكن عند فاجنر يقل عـنه عـند "مايـربير" أو "زولا"، كمـا أنـه كـان رجـلا مسـرحيًا بفطرته، "ومهرجًا" و"مجـنون تمثـيل" — كمـا سمـاه نيتشـه[2] — إلى حد لا يقل عن فكتور هيجو وديما. غـير أن نزعـته المسـرحية ليسـت مجرد نتيجة لكتابته للأوبرات، بل أن العكس هو الصـحيح، إذ أن أوبـراته ذاتهـا تعـبير عـن ذوقـه المسـرحى غـير الرفـيع، وطبيعته الـتظاهريـة الصارخــة. لقد كان، مثل مايربــير، أو نابليون الثالـث، أو "لابايفــا "La Païva"" أو زولا، يمـيل إلى مـا هـو ظاهـر بارز، زخرفي، مثير. ومن السـهل إدراك العناصـر المشتركة بين أوبراته وصالونات هذه الفترة، المليوءة بالحرير والمخمل والذهـب الموشى، والأثاث الفخم التنجيد والسجاجيد وستائر الأبواب، حتى دون أن نعـرف أنه كان يطلب إلى ماكار Makart تصوير مناظره المسرحية[3]. ومع ذلك فإن لجـنون الفخامـة والإسـراف أصـولاً أكـثر تعقـيدًا فـى حالة فاجنر، فجذوره الأولى لا تـرجع إلى ماكـار وحـده، بـل إلى ديلاكـروا بـدوره. والواقـع أن الصـلات بين "موت سـاردانابال" و"أفـول الآلهـة Gotterdämmerung" لا تقل قوة عن تلك التى تربط بـين الـتألق المسرف "للأوبرا الكبيرة" الفرنسية واحتفالات أعياد بايرويت. ولكن هذا كلـه لـيس القصـة الكاملـة، فـنزعة فاجـنر الحسـية أكـثر تأصلاً من أن تكون مجرد تظاهـر، كما أنها أشد أصالة وتلقائية من كل النزعة الصوفية لحركة "الدم، والموت.

---

(١) Arfred Einstein : Music in the Romantic Era, 1947, p. 231.

(٢) Friedrich Nietzsche : Der Fall Wagner, 1888. Neitzache contra Wagner, 1888.

(٣) Cf. Thomas Mann : Betrachtungen eines Unpolitischen, 1918, p. 75. Leiden und Groesse der Meister, 1935, pp. 145 ff.

والشهوة" في عصره. فلا عجب إذن إن كانت أعماله تعد في نظر كثير من أشد الأذهان حساسية في القرن التاسع عشر ممثلة لجوهر الفن ذاته — أعني الأنموذج الذي كشف لهم لأول مرة عن معنى الموسيقى والمبدأ الكامن فيها. ومن المؤكد أن أعماله كانت آخر — وربما أعظم — مظهر تجلت عليه الرومانتيكية، وهي الشكل الوحيد للرومانتيكية الذي لا يزال حيًا في أيامنا هذه. فليس هناك أعمال أخرى تتيح لنا أن نفهم بمثل هذا العمق طبيعة النشوة الحسية التي كانت الرومانتيكية تؤثر بها في جمهورها المعاصر، وإلى أي مدى كانت تعد ثورة على كل التقاليد الجامدة، وكشفًا لعالم فتى، ناضر، محرم. وعلى هذا النحو نستطيع أن نفهم — وإن كنا سندهش للوهلة الأولى — كيف أن بودلير، الذي لم يكن هو نفسه ذا ميول موسيقية على الإطلاق، ولكنه كان الوحيد بين معاصري فاجنر الذي تخلق فينا إيقاعاته نفس الإحساس بالسعادة الذي تخلقه موسيقى تريستان، كان أول من أدرك أهمية فن فاجنر ودلالته ..

لقد كان فاجنر يشترك مع بودلير في نفس المشاعر شبه الدينية، ونفس الحنين الرومانتيكي إلى الخلاص، هذا فضلاً عن أعصابه الشديدة التوتر، وميله الشديد إلى التخدير والتأثيرات المخدرة.

أما الصلة بينه وبين فلوبير، فتظهر في ذلك النوع من طابع الهواية الذي كان يتصف به عمله، وفي علاقته الانعكاسية التحليلية بعمله، هذا فضلاً عن نوع من الضعف إزاء الألوان الوهاجة والأشكال البراقة. لقد كان مماثلاً لفلوبير في افتقاره إلى الموهبة الطبيعية، التلقائية، وفي انتزاعه لأعماله من ذاته بقدر كبير من العنف والجهد اليائس، وفي افتقاره إلى الإيمان الأصيل بالفن. وقد أشار نيتشه إلى انه لا يوجد واحد من كبار الموسيقيين ظل حتى سن الثامنة والعشرين موسيقيًا رديئًا مثل فاجنر. ومن المؤكد أنه لا يوجد فنان كبير، باستثناء فلوبير، ظل يشك في موهبته الخاصة حتى هذه السن. لقد كان كلاهما يشعر بأن الفن هو عذاب حياته، وبأنه يقف حائلاً بينه وبين الاستمتاع بالحياة، وكلاهما كان ينظر إلى الهوة بين الواقع والفن. بين "الامتلاك" و"القول"، على أنها هوة لا تعبر. فكلاهما كان ينتمي إلى نفس الجيل الرومانتيكي المتأخر الذي كان أفراده يحاربون في معركة لا هوادة فيها، ولا أمل منها أيضًا، ضد نزعتهم الجمالية الخالصة، واتجاههم إلى التركيز حول أنفسهم .

الفصل الثالث
الرواية الاجتماعية
فى إنجلترا وروسيا

بدأت الثورة الصناعية فى إنجلترا، وفيها حققت أفضل نتائجها، كما أثارت أشد الاحتجاجات وأقواها حدة. على أن الاتهامات التى وجهت إليها لم تكن على أى نحو حائلاً دون وقوف الطبقات الحاكمة فى وجه الثورة الاجتماعية بمزيد من التصميم، وبنجاح أكبر. ولقد كانت نتيجة إخفاق الجهود الثورية أن آراء المثقفين الإنجليز ظلت فى عمومها تقدمية على الأقل، إن لم تكن ثورية دائمًا، على خلاف ما حدث فى فرنسا، التى بدأ فيها قطاع من الطبقة المثقفة والصفوة المتعلمة يتخذ موقفًا معاديًا للديمقراطية بعد تجارب الثورة الفرنسية. ولكن أبرز الفوارق بين الحالة الذهنية للصفوة المثقفة فى البلدين هو أن الفرنسيين كانوا متشبثين بالعقلانية بإصرار. وظلوا كذلك، أيًا كان موقفهم من الثورة الفرنسية والديمقراطية، على حين أن الإنجليز أصبحوا لاعقلانيين يائسين — على الرغم من ميولهم التقدمية ومعارضتهم للاتجاه إلى التصنيع — بسبب معارضتهم للطبقة الحاكمة فى كثير من الأحيان، وكانوا يلتمسون ملجأ فى المثالية الغامضة للرومانتيكية الألمانية. ومن الغريب حقًا أن الرأسمالية والنفعيين كانوا، فى إنجلترا، أوثق صلة بأفكار عصر التنوير من خصومهم، الذين أنكروا مبدأ حرية المنافسة وتقسيم العمل. وعلى أية حال فإننا لو تأملنا الأمر من وجهة نظر تاريخ الأفكار، لوجدنا أن المثاليين الذين كانوا يدعون إلى تحطيم الآلات كانوا هم الرجعيين، على حين أن الماديين والرأسماليين كانوا يمثلون العقلانية والتقدم.

ولقد كانت للحرية الاقتصادية نفس الجذور التاريخية التى كانت لمذهب الحرية السياسية. فهما معا كانا من إنجازات حركة التنوير، ولم يكونا من الوجهة المنطقية قابلين للانفصال. فما أن يأخذ المرء بوجهة نظر الحرية الشخصية والنزعة الفردية، حتى يكون عليه أن يسلم بصحة المنافسة الحرة بوصفها عنصرًا أساسيًا من

عناصر حقوق الإنسان. فقد كان تحرير الطبقة الوسطى خطوة ضرورية فى سبيل تصفية الإقطاع، وكان بدوره يفترض تحرير الحياة الاقتصادية من قيود العصور الوسطى وأغلالها. ولا يمكن تفسير اشتراك الطبقة الوسطى فى حركة مساواة الحقوق إلا بوصفه نتيجة لتطور أصبحت فيه أشكال الإنتاج السابقة على الرأسمالية؛ عتيقة بالية. ولم يكن من الممكن التفكير فى تحرير المجتمع من فوضى المنافسة الحرة إلا بعد أن بلغت الحياة الاقتصادية مرحلة الاستقلال المطلق، وخرجت الطبقة الوسطى من الحدود الجامدة للنظام الطبقى الإقطاعى. كذلك لم يكن هناك جدوى من مهاجمة جوانب معينة فى الرأسمالية دون التشكيك فى النظام نفسه. فطوال الوقت الذى ظل فيه الاقتصاد الرأسمالى غير مشكوك فيه، لم يكن من الممكن عمل أى شىء أكثر من مجرد التخفيف من مساوئه بدوافع إنسانية. وكان التزام مبادىء العقلانية والنزعة التحررية هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لعلاج المساوىء بطريقة نهائية حاسمة، وكل ما كان لازما هو فهم فكرة الحرية على نحو يتجاوز حدود البورجوازية، أما التخلى عن العقل وعن فكرة التحرر فقد أدى حتمًا إلى نزعة صوفية لا يمكن التحكم فيها، وإلى فقدان للنضج العقلى، مهما كانت طبيعة النيات الأصيلة وإخلاصها. وهذا خطر يحس به المرء دائمًا فى حالة "كالاريل"، ولكنه يهدد مثالية معظم مفكرى العصر الفكتورى. فأقوى تعبير عن روح التوفيق التى اشتهر بها ذلك العصر، والطريق الوسط الذى سار فيه بين التمسك بالتقاليد والتقدم. هو الحنين الرومانتيكى إلى الماضى لدى قادته العقليين. والواقع أنه لم تكن هناك أية شخصية من الشخصيات الكبرى فى العصر الفكتورى متحررة تمامًا من الاستعداد لقبول الحلول الوسطى. مما أدى إلى اتخاذ هذه الشخصيات موقفًا غامضًا قلل من وزنها السياسى. حتى فى حالة الشخصيات التقدمية الأصيلة مثل ديكنز. وعلى حين أن الطبقة المثقفة فى فرنسا شعرت بأنها مضطرة إلى الاختيار بين الثورة والموقف البورجوازى، وكان اختيارها هذا نهائيًا قاطعًا، على الرغم من أنه كان فى كثير من الأحيان مقترنًا بمشاعر موزعة، فإن فئة الصفوة المثقفة التى كانت تعارض التصنيع فى إنجلترا كانت ترتكز على أيديولوجية لا تقل فى طابعها المحافظ عن البورجوازية الرأسمالية ذاتها. بل كانت فى واقع الأمر أشد منها رجعية بكثير.

كـان أصـحاب مذهب المنفعة، الذين كانوا يمثلون المبادىء الاقتصادية لعهد التصنيع. من تلاميذ "آدام سميث"، وكانو ينادون بالنظرية القائلة أن الاقتصاد الذى يـترك لكى يسير تلقائيًا هو الأكثر اتفاقًا مع الروح الليبرالية، بل مع مصالح الجمهور فـى عمومـه أيضًـا. على أن ما جلب عليهم أقوى معارضة من جانب المثاليين لم يكن ضعف الأساس الذى يرتكز عليه هذا الموقف، بقدر ما كان تأكيدهم أنه لا مفر من أن يكـون المبدأ الأساسى للسلوك البشرى هو الغرائز الأنانية، واعتقادهم أنهم يستطيعون أن يستخلصـوا، بحتمـية رياضـية، قوانين الحياة الاقتصادية والاجتماعية من حقيقة الأنانـية البشـرية. فاحتجاج المثاليين على رد الإنسان إلى مجرد "كائن اقتصادى" هو الاحـتجاج الخالد "لفلسفة الحياة" الرومانتيكية — أى الاعتقاد بأن الحياة لا تستنفد منطقـيًا. وبـأن مـن المسـتحيل إخضـاعها لأغـراض الإنسـان — ضد العقلانية والفكر مجـردين عـن الواقـع المباشر. ولم يكن رد الفعل على مذهب المنفعة سوى رومانتيكية ثانـية. كـان دور الصـراع ضـد الظـلم الاجـتماعى ومعارضـة الـنظريات الفعلية "لعلم الاقتصاد" أقل فيها بكثير من الرغبة فى الهروب من الحاضر — الذى لم يكن خصوم المذهـب النفعى قادرين على حل مشكلاته أو راغبين فيه — إلى الاتجاه اللاعقلى عند "بيرك" و"كولريدج" وفى الرومانتيكية الألمانية. وكانت المناداة بتدخل الدولة ولاسيما فـى حالة "كارلايل"، علامة اتجاهات تسلطية مضادة لليبرالية بقدر ما كانت تعبيرًا عـن شـعور إنسـانى وغـيرى، كما أن نعيه على المجتمع انحلاله وتفككه كان تعبيرًا عـن رغبـته فى التضامن والتآلف الحقيقى، كما كان فى الوقت ذاته حنينًا إلى القائد المحبوب المرهوب.

وبانـتهاء فـترة ازدهـار الرومانتيكـية الإنجليـزية، ظهـر تـيار مـن العقلانية المضـادة للرومانتيكـية حـوالى عـام ١٨١٥، بـل قمـته فى حركة الإصلاح النيابى عام ١٨٣٢. وفـى الـبرلمان الجديـد وانتصـار الطـبقة الوسـطى. وأخذت البورجوازية بعد نجاحهـا تـزداد جـنوحًا إلى الجانـب المحـافظ، وبـدأت حركة رد فعل على الأمانى الديمقراطـية. الـتى كانـت بدورها ذات طابع رومانتيكى. وظهرت إلى جانب إنجلترا العقلانـية إنجلـترا أخـرى عاطفية، وأخـذ الرأسمالـيون المتمـيزون بالعقلـية الهادئة الرزيـنة يـتقربون إلى الأفكـار الإصـلاحية المنبعـثة عـن دوافع خيرية إنسانية. وهكذا

اتضح أن رد الفعل النظرى على النزعة الليبرالية الاقتصادية مسألة داخلية بالنسبة إلى البورجوازية، ونوع من تبرئة الذات فى نظرها. فقد كانت تؤيد هذه الحركة نفس الفئة التى كانت تمثل عمليًا مبدأ الحرية الاقتصادية، ولم يكن الهدف منها إلا أن تكون طرفًا مقابلاً يضعه العصر الفيكتورى، الذى يميل إلى الحلول الوسطى، ليوازن به الاتجاه إلى المادية والأنانية.

ولقد كانت السنوات الواقعة بين عامى ١٨٣٢، ١٨٤٨ فترة أزمات اجتماعية شديدة، حافلة بالصراع الدموى الجامح بين رأس المال والعمل. فبعد قانون الإصلاح النيابى، أصبحت الطبقة العاملة الإنجليزية تلقى من البورجوازية نفس المعاملة التى كانت تلقاها نظيرتها فى فرنسا بعد عام ١٨٣٠. وهكذا أصبحت الطبقة الأرستقراطية وعامة الشعب تشتركان، إلى حد ما، فى كونهما ضحيتين تعانيان الآلام فى الصراع ضد العدو المشترك، وهو الطبقة الوسطى الرأسمالية. ومن المؤكد أن هذه العلاقة العارضة لا يمكن أن تؤدى إلى اشتراك حقيقى فى المصالح، وزمالة فى حمل السلاح، ولكنها تكفى لإخفاء الأوضاع الحقيقة عن مفكر عاطفى المزاج مثل "كارلايل"، ولتحويل كفاحه ضد الرأسمالية إلى تحمس رومانتيكى رجعى للتاريخ الغابر. وعلى عكس ما كانت عليه الحال فى فرنسا، التى كانت كراهية الفنانين للبورجوازية فيها تعبر عن نفسها فى نزعة طبيعية صارمة رزينة. فإن الحركة الرومانتيكية الثانية التى تحدثنا عنها من قبل ظهرت فى إنجلترا، التى لم تحدث فيها أية ثورة منذ القرن السابع عشر، ولم تعان مرارة التجارب السياسية وخيبة الآمال التى عاناها الفرنسيون. ففى فرنسا تم التغلب على الرومانتيكية من حيث هى حركة عند منتصف القرن، واتخذ الصراع ضدها طابعا شخصيًا إلى حد ما. أما فى إنجلترا فقد تطور الموقف على نحو مخالف: فلم يكن الصراع بين الاتجاهات العقلية واللاعقلية يقتصر فيها على أن يكون صراعا داخليًا، كما هى الحال عند "فلوبير" مثلاً. بل إنه أدى إلى انقسام البلاد إلى معسكرين أشد تباينًا فى الواقع بكثير من "الدولتين" اللتين تحدث عنهما "دزرائيلى". وهنا أيضًا كان الاتجاه الرئيسى للتطور، كما هى الحال فى أوروبا الغربية بأسرها، اتجاها وضعيًا، أى متمشيًا مع مبادىء العقلانية والنزعة الطبيعية. فلم يقتصر التفكير العقلانى الخارج عن التقاليد

علـى الحكـام السياسـيين وكبار رجال الاقتصاد، أو الفنيين والعلماء، بل لقد كان هو المميز للإنسـان العـادى والإنسان العملى، الذى يتركز اهتمامه كله فى الحياة المهنية العاديـة. ولكـن الأدب فـى هـذه الفـترة كـان حـافلاً بحـنين رومانتـيكى إلى العصـور الوسـطى، وإلى مجـتمع مـثالى لا يكون فيه مكان لقوانين الاقتصاد الرأسمالى، وللنزعة الـتجارية، وللمنافسـة غـير الشخصـية الـتى لا تـرحم، ولكـل الحقـائق الألـيمة فـى المجـتمع الحديـث. لقـد كانـت نـزعة "دزرائيـلى" الإقطاعـية رومانتيكية سياسية، وكانـت "حـركة أكسـفورد" رومانتيكـية دينية، وكان هجوم "كارلايل" على الحضارة المعاصـرة رومانتيكية اجتماعية، وكانت فلسفة "رسكين" فى الفن رومانتيكية جمالية - فكـل هـذه الـنظريات كانـت تهـاجم الحركة الليبرالية والعقلانية وتلتمس لنفسـها مـلجأ مـن المشـكلات المعقدة للحاضر فى عالم علوى يسمو على الطبيعة والأشخاص، وفـى حالـة مسـتقرة تـتجاوز فوضـى المجتمع الليبرالى الفردى. وكان أعلى الأصوات وأكـثرها إغـراء هـو صـوت "كـارلايل"، وهـو أول الدعـاة أصـحاب الكلمات المعسولة الغامضـة الذيـن مهدوا الطريق لموسوليني وهتلر، وأكثر هؤلاء الدعاة أصالة. ذلك لأنه مهمـا كان من أهمية وقيمة التأثير الذى مارسه فى نواح معينة، ومهما كانت ضخامة الديـن الذيـن يدين به لـه القرن الماضى فى صراعه من أجل تحقيق السيطرة الروحية للأشكال الثقافية، فقد كان على الرغم من ذلك شخصا مضطرب التفكير، نجح طوال عـدة أجـيال فـى إخفـاء الحقـائق وراء سـحابات الدخـان والـبخار الـتى انبثقت من حماسـته للانهائـية والأزلـية، ومـن أخلاقـية الإنسـان الأرقـى superman عنده، وعبادته الصوفية للبطل.

ولقـد كـان "رسكين" هو الوريث المباشر "لكارلايل". فقد اقتبس منه حججه الـتى هـاجم بهـا الاتجـاه إلى التصـنيع والليـبرالية، وردد تنديده بالحضارة الحديثة لافـتقارها إلى الـروح وعـدم إيمانهـا بالألوهـية، وشـاركه حماسـته للعصـور الوسـطى والـثقافة الطائفـية للغـرب المسيحى. ولكنه حول عبادة البطل التجريدية عند أستاذه إلى فلسـفة عينـية فـى الجمـال، وحـول رومانتيكيـته الاجتماعـية الغامضة إلى مثالية جمالـية لهـا أغـراض محـددة وأهـداف يمكـن تعييـنها بدقـة. ولا أدل عـلى أن آراء "رسـكين" كانـت واقعـية متمشـية مـع عصرها، من أنه تمكن من أن يصبح المتحدث

باسم حركة هامة ذات دلالة تاريخية كبيرة، هى حركة "ما قبل رافييل Pre - Raphaelitism "[1]. والواقع أن الجو الثقافى كان مشحونًا بأفكار مماثلة لأفكاره ومثله العليا، ولاسيما رفضه لفن عصر النهضة، وللأشكال الفنية الجريئة المغرورة المستبدة، والعودة إلى الفن "القوطى" السابق على الكلاسيكية، وإلى الأسلوب المتواضع الملهم عند "البدائيين". فقد كانت هذه الاتجاهات أعراضا لأزمة ثقافية أثرت فى المجتمع كله. فآراء "رسكين" وفن حركة "ما قبل رافيل" ينبثقان من نفس الأوضاع الروحية، ويعبران عن ذاتهما فى نفس الاحتجاج على النظرة التقليدية إلى الفن وعلى روح العصر الفيكتورى فى إنجلترا. ولقد كان أصحاب هذه الحركة يجدون فى النزعة الأكاديمية لعصرهم نفس الروح التى فسرها "رسكين" بأنها تدهور للفن منذ عصر النهضة، ويحاربونها كما حاربها هو. وكان هجومهم موجهًا ضد النزعة الكلاسيكية، وضد القواعد الجمالية الصارمة لمدرسة "رافاييل"، أى ضد النزعة الشكلية الفارغة، والنظام الرتيب المطرد لفن تريد به البورجوازية أن تقدم الدليل على أنها محترمة، وعلى أنها ذات أخلاق صارمة، ومثل عليا رفيعة، وحساسية شعرية. والواقع أن الطبقة الوسطى فى العصر الفيكتورى كانت تسيطر عليها فكرة "الفن الرفيع"[2]، وكان الذوق الردىء الذى يسود عمارتها وتصويرها وفنونها وصناعاتها راجعًا — من بين ما يرجع إليه — إلى خداعها الذاتى، أى إلى الأطماع والادعاءات التى أدت إلى كبت التعبير التلقائى عن طبيعتها.

ولقد كان الفن الفيكتورى يحتشد بموضوعات تاريخية وشعرية وقصصية، فهو تصوير "أدبى" بالمعنى الصحيح، وفن مهجن. ومع ذلك فإن ضآلة القيمة التصويرية لهذا الفن أمر يؤسف له أكثر من طغيان العنصر الأدبى فيه. ويمكن القول أن الخوف من أى نوع من النزعة الحسية والتلقائية كان هو الحائل الأكبر دون ظهور ذلك الأسلوب الأصيل الزاهى المميز للمفهوم الفرنسى للفن. ومع ذلك فإن

---

(1) حركة فنية فى أواسط القرن التاسع عشر، ذهبت إلى أن المصور "رافاييل" قد امتدح أكثر مما ينبغى، ودعت إلى محاكاة الاتجاهات السابقة عليه فى التصوير والنحت، ولاسيما الاتجاهات السائدة فى أواخر العصور الوسطى. وكان أبرز ممثليها روسيتى Rossetti وميليه Millais وهنت Hunt . (المترجم)

(2) A. Paul Oppé : "Art", In "Early Victorian England", edited by G.M. Young, 1934, II, p. 154.

الطبيعة إذا طردت من الباب تسللت عائدة من النافذة. ففي مجموعة "شانترى" Chantrey، ذلك الأثر الفريد للذوق الفيكتورى الردىء، نجد صورة لراهبة شابة نبذت العالم، وتجردت معه من ثيابها الأرضية. وهى تركع عارية تمامًا أمام مذبح كنيسة ينيرها ضوء ليلى معتم، وقد استدار جسدها الناعم بمعالمه المغرية، تجاه الرهبان الواقفين خلفها. وإنه لمن الصعب أن يتصور المرء شيئًا أشد إحراجًا من هذه الصورة : ذلك لأنها تنتمى إلى أسوأ أنواع الإباحية – وأقول أنه أسوأ الأنواع لأنه أشدها إخلاصًا.

ولقد كان التصوير فى حركة "ما قبل رافاييل" مماثلاً للفن الفكتورى بأسره فى طابعه الأدبى و"الشاعرى"، ولكنه جمع إلى موضوعاته التى كانت فى صميمها غير تصويرية non- Pictorial أى موضوعاته التى لا يمكن السيطرة عليها تماما من خلال التصوير، قيمًا تصويرية (Pictorial) معينة، كانت تتميز بالجدة إلى جانب كونها شديدة الجاذبية فى كثير من الأحيان. وكان هذا التصوير يجمع بين اتجاهه الروحى الفيكتورى، وموضوعاته التاريخية والدينية والشاعرية، وأساطيره الأخلاقية، ورموزه الخرافية، وبين نزعة واقعية تتمثل فى الاستمتاع بالتفاصيل الدقيقة، وفى الترديد الدقيق لكل نصل فى العشب وكل ثنية فى الرداء. ولم تكن هذه الدقة متمشية مع اتجاه النزعة الطبيعية فى الفن الأوروبى بوجه عام فحسب، بل كانت تتفق فى الوقت ذاته مع المبدأ الأخلاقى البورجوازى فى الصنعة، وهو المبدأ الذى يرى أن معيار القيمة الجمالية هو الإتقان فى أسلوب الأداء، والدقة فى التنفيذ. وتمشيًا مع هذا المثل الأعلى للعصر الفيكتورى، بالغ أصحاب هذه الحركة فى علامات المقدرة التكنيكية وبراعة المحاكاة واللمسة النهائية. وهكذا لم تكن لوحاتهم تقل فى إتقانها عن لوحات المصورين الأكاديميين، بحيث يشعر المرء بأن التضاد بين أصحاب حركة "ما قبل رافاييل" وبين بقية مصورى العصر الفكتورى أخف بكثير من الفارق بين أصحاب النزعة الطبيعية والأكاديميين فى فرنسا مثلاً. لقد كان أصحاب هذه الحركة مثاليين، أخلاقيين، محبين للشهوات ولكنهم يخجلون منها، شأنهم شأن معظم المنتمين إلى العصر الفكتورى. وكان لديهم نفس ما لدى هؤلاء الأخيرين من نظرة متناقضة إلى الفن، ومن شعور بالحرج فى التعبير فنيًا

عـن تجاربهم، ومن كبت لهذا التعبير، وذهب حياؤهم المفرط إزاء الوسيط الذى كانوا يعـبرون بـه عـن أنفسـهم إلى حـد نشـعر معـه، حين نتأمل أعمالهم، بأننا إزاء هواة متهيـبين، وإن كـانوا ذوى مواهـب رفيعة. وتؤدى هذه المسافة بين مبدع العمل وبين عملـه إلى تعميق الإحساس بالفن الزخرفى، وهو الإحساس المرتبط بكل التصوير الذى نجـده فـى حـركة "مـا قبل رافييل". ومن هنا كان هذا التصوير يبدو متكلفًا، ومتأنقًا ومـزوقًا إلى حـد بعـيد، وكـان فـيه عـلى الـدوام شـىء من ذلك الطابع الزخرفى غير الواقعى "للنسيجيات المرسمة" البحتة. ويعد هذا الأسلوب المتصنع واحدا من المصادر الـتى نبعـت مـنها الـنغمة المتأنقة، الذهنية، الباردة — برغم طبيعتها الغنائية — فى الـنزعة الرمـزية الحديـثة، والـتى نـبع مـنها اتجـاه حركة الرومانتيكية الجديدة إلى الرشـاقة الجافـة والحـدة المتصـنعة، واتجاه الفن عند نهاية القرن إلى الحياة والكبت المتعمد، وإلى التكتم والتخفى.

لقـد كانـت حركة "ما قبل رافييل" حركة جمالية، وعبادة للجمال، وتقديرًا للحـياة مرتكزًا على الفن، ولكن من الواجب ألا نوحد بينها وبين حركة "الفن لأجل الفن"، مثلما ينبغى ألا نوحد بين فلسفة "راسكين" ذاتها وبين هذه الحركة الأخيرة. فالقضـية القائلـة أن القيمة العليا للفن تنحصر فى تعبيره عن "نفس خيرة وعظيمة"[1] كانـت تتمشـى مـع مـا يؤمـن به كل أصحاب حركة "ما قبل رافاييل". صحيح أنهم كـانوا شكليين متأنقين، ولكنهم كانوا يعيشون على الإيمان بأن تلاعبهم بالأشكال له هـدف أعـلى وتـأثير تعلـيمى رفيع. ولم يكن التناقض بين نزعتهم الجمالية ونزعتهم الأخلاقـية يقـل فـى حدتـه عـن التـناقض بين حنينهم الرومانتيكى إلى الماضى الغابر وبـين نزعـتهم الطبيعـية فـى معالجـة التفاصيل[2]. وهذا هو نفس التناقض الفكتورى الـذى أدى أيضًـا إلى قيام تعارض فى كتابات "رسكين". ذلك لأن تحمسه الأبيقورى للفـن لم يكـن يتمشى دائمًا مع الدعوة الاجتماعية التى نادى بها. فتبعًا لهذه الدعوة لا يكـون الجمـال الكـامل ممكـنًا إلا فـى مجـتمع تسـوده العدالة والتضامن على نحو مطلـق. ومـا الفـن العظـيم إلا تعـبير عن مجتمع يحيا حياة أخلاقية صحية، أما فى

---

(1) Ruskin : Stones of Venice, III – Works, 1904, XI, p. 201.

(2) H.W. Singer : Der Praeraffaelismus in England, 1912, p. 51.

العصر الذى تسوده المادية والآلية، فلابد أن يذوى الإحساس بالجمال والقدرة على خلق فن رفيع المستوى. ولقد سبق أن وجه "كارلايل" إلى المجتمع الرأسمالى الحديث تلك التهمة المألوفة، تهمة أنه يبعث الجمود فى نفوس الناس ويقتلها بعلاقاته المالية وأساليبه الآلية فى الإنتاج، واكتفى "رسكين" بترديد كلمات سلفه القاسية. كذلك فإن التحسر على انحلال الفن لم يكن جديدًا. فمنذ عهد أسطورة العصر الذهبى كان ينظر إلى فن العصر الحاضر دائمًا على أنه أقل قيمة من أعمال الماضى، وكان يعتقد أن من الممكن أن تكتشف فيه نفس علامات الانحلال الظاهرة فى أخلاقيات العصر. ولكن قبل "رسكين" لم يكن الانحلال الفنى يعد عرضًا من أعراض مرض يصيب جسم المجتمع بأسره، ولم يكن هناك أبدًا أى شعور واضح بالعلاقة العضوية بين الفن والحياة كذلك الذى أصبح موجودا منذ ذلك الحين[1]. فلا جدال فى أنه كان أول من فسر انحلال الفن والذوق بأنه مظهر لأزمة ثقافية عامة، وأول من عبر عن ذلك المبدأ الأساسى، الذى لم يقدر بعد تقديرًا كافيًا حتى فى عصرنا الراهن. والقائل إننا لو أردنا إيقاظ الإحساس بالجمال لدى الناس وزيادة فهمهم للفن، فلابد أولاً من تغيير الأوضاع التى يعيشون فيها. واهتداء بهذه الفكرة استعاض "رسكين" عن دراسة تاريخ الفن بتاريخ الاقتصاد، وابتعد عن مثالية "كارلايل" بقدر ما أدى خدمة أكبر لمادية هذا العلم. كذلك كان "رسكين" أول شخص فى إنجلترا يؤكد أن الفن واحد من الشئون العامة، وأن تنميته من أهم المهام التى تقع على عاتق الدولة، أى أنه يمثل ضرورة اجتماعية، ولو تجاهله أى بلد لعرض حياته العقلية للخطر. وأخيرًا فقد كان أول من جهر بالدعوة القائلة إن الفن ليس وقفا على الفنانين والذواقة والطبقات المثقفة، بل أنه جزء من تراث كل شخص وممتلكاته. ولكنه برغم ذلك كله، لم يكن اشتراكيًا، بل أنه لم يكن حتى ديمقراطيًا[2]. وكان أقرب الأمور إلى مثله الأعلى هو دولة الفلاسفة عند أفلاطون، التى يسودها الجمال والحكمة. وكانت "اشتراكيته" مقتصرة على الإيمان بقابلية البشر للتعلم، وحقهم فى التمتع بنعم الثقافة. ولم يكن الغنى الحقيقى فى نظره ينحصر فى امتلاك الخيرات المادية.

---

[1] Cf. A. Clutton – Brock : William Morris, His Work and Influence, 1914, p. 9.

[2] D.C. Somerwell : English Thought in the 19th Century, 1947, 5th edit., p. 153.

بـل فـى القـدرة عـلـى التمتع بجمال الحياة والفن. وكان الميل إلى الاستكانة الجمالية والعزوف عن كل عنف، يمثل الحدود التى لا تتجاوزها نزعته الإصلاحية[1].

ولقـد كان "وليام موريس"، وهو الثالث فى سلسلة النقاد الاجتماعيين الكبار فـى العصـر الفيكتورى، يفكر بطريقة أكثر اتساقًا بكثير من "رسكين"، كما كان أكثر مـنه تقدمًـا بكـثير فـى الميدان العملى. والواقع أنه كان فى نواح معينة أعظم[2] رجال العصـر الفيكـتورى. أى أشـجعهم وأشدهم صلابة، على الرغم من أنه ذاته لم يتحرر تمامًـا مـن متناقضـاتهم ومـن حلولهـم الوسطى. ولكنه استخلص النتيجة النهائية من فكـرة "رسـكين" القائلـة بتشـابك مصـير الفن مع مصير المجتمع، وأصبح مقتنعًا بأن "صـنع الاشـتراكيين" هـدف أشـد إلحاحًا من صنع فن جيد. ولقد سار حتى النهاية فـى فكـرة "رسـكين" القائلـة أن انحطاط الفن الحديث، وتدهور الثقافة الفنية ورداءة ذوق الجمهور، ليست إلا أعراضًا لشر أعمق تأصلاً وأبعد مدى، وأدرك أنه لا جدوى مـن محاولـة إصـلاح الفـن والـذوق مع ترك المجتمع بلا تغيير. وكان يعلم أن التأثير المباشـر فـى تطـور الفـن أمـر لا جـدوى مـنه، وأن كل ما يستطيع المرء أن يفعله هو إيجـاد الأوضـاع الاجتماعـية الـتى تتـيح تذوقًـا أفضـل للفن. ولقد كان على وعى تام بالصـراع الطـبقى الـذى تحـدث فـى داخلـه العملـية الاجتماعية، وبالتالى يتطور فى داخلـه الفـن، وكـان يـرى أن أهـم واجب هو توعية الطبقة العاملة بهذه الحقيقة[3]. عـلى أن نظـرياته ومطالـبه كانت، برغم كل وضوحها فى المسائل الأساسية، لا تزال تـنطوى عـلى متناقضـات مـتعددة، كمـا قلـنا مـن قـبل. فعلى الرغم من فهمه السليم للواقـع الاجـتماعى ووظـيفة الفـن فـى حـياة المجتمع، كان يتعلق بالعصور الوسطى وبالمـثل الأعـلى للجمال فيها بطريقة رومانتيكية. وقد أكد الحاجـة إلى قيام فن يخلقه الشـعب ويوجه إلى الشعب، ولكنه ظل مع ذلك هاويًا يجعل من المتعة غاية قصوى، ويـنـتج أشـياء لا يسـتطيع الحصـول علـيها إلا الأغـنـياء ولا يتسنى الاستمتاع بها إلا للمـثقفين. وقـد أشـار إلى أن الفـن ينشـأ عـن العمـل، وعن الصنعة الحرفية العملية.

---

(1) Christian Eckert : "John Ruskin, Schmolles Jahrbuch., 1902, XXVI, p. 362.

(2) E. Batho – B. Dobrée : The Victorians and After, 1938, p. 112.

(3) A. Clutton – Brock, op. cit., p. 150.

ولكنه لم يدرك دلالة أهم الوسائل الحديثة فى الإنتاج وأكثرها عملية - وأعنى بها الآلة. ولابد أن يلتمس أصل المتناقضات القائمة بين تعاليمه وبين نشاطه الفنى فى ميل البورجوازية الصغيرة إلى التمسك بالتقاليد، وهو الميل الكامن من وراء ذلك الحكم الذى أصدره أستاذاه "كارلايل" و"رسكين"، على العصر الصناعى، والذى لم يستطع هو ذاته أن يتحرر تمامًا من اتجاهه الضيق الأفق.

ولقد كان "رسكين" يعزو انحلال الفن إلى أن المصنع الحديث، بطريقته الآلية فى الإنتاج، وبما فيه من تقسيم للعمل، يحول دون قيام علاقة صادقة بين العامل وعمله، أى أنه يحطم العنصر الروحى ويجعل المنتج مغتربًا عن نتاج يديه. وقد أدى رأيه هذا إلى فقدان الصراع ضد العصر الصناعى لذلك الطابع الحاد الموجه ضد صبغ الكتل الجماهيرية بصبغة العمال الأجيرين، وجعل هذا الصراع يتحول إلى حماسة رومانتيكية لشىء تستحيل استعادته، أى للحرف اليدوية، والصناعية المنزلية. والطوائف الحرفية، أى بالاختصار، لأشكال الإنتاج السائدة فى العصور الوسطى. ولكن الفضل يرجع إلى "رسكين" فى أنه لفت الأنظار إلى قبح الفنون والصنائع فى العصر الفيكتورى، وذكر معاصريه بسحر الصنعة المتقنة الجيدة، فى مقابل المواد الزائفة، والأشكال الخالية من المعنى، والأداء الخشن الرخيص، فى منتجات العصر الفيكتورى. ولقد كان تأثيره غير عادى. بل يكاد يكون من المستحيل وصفه. فقد أصبح المثل الأعلى فى إنتاج الفن الحديث والفن التطبيقى هو الإنتاج فى إطار ورشة صغيرة نسبيًا، والاحتفاظ بالعلاقة الشخصية بين العمال بعضهم وبعض، والسيادة المطلقة للحرف اليدوية، مع تركيز المهام الفردية على العمل الواحد المكتفى بذاته. والواقع أن الغرضية والصلابة اللتين تتميز بهما العمارة والفن الصناعى الحديثان. هما إلى حد بعيد نتيجة لجهود "رسكين" ونظرياته. على الرغم من أن تأثيره المباشر أدى إلى قيام عبادة مبالغ فيها إلى حد ما للعمل اليدوى. لم يعترف فيها بوظائف الصناعة الآلية وإمكاناتها، وأدى إلى إيقاظ أمل يستحيل تحقيقه. فقد كان من قبيل الرومانتيكية البحتة أن يعتقد المرء بأن الإنجازات التكنيكية، التى نشأت عن حاجات اقتصادية حقيقية. والتى حققت مزايا اقتصادية ملموسة، يمكن أن تطرح جانبًا ببساطة. وكان من السذاجة إلى أبعد حد

أن يحاول المرء إيقاف تقدم التطورات التكنيكية والاقتصادية عن طريق كتيبات واحتجاجات معارضة. لقد كان "رسكين" وتلاميذه على حق بقدر ما فقد الإنسان بالفعل السيطرة على الآلة، وأصبحت التكنولوجيا مستقلة بذاتها، وأنتجت موضوعات سخيفة منفرة إلى أقصى حد، وخاصة فى ميدان الفن الصناعى، ولكن فاتهم أن الوسيلة الوحيدة للسيطرة على الآلة هى قبولها والانتصار عليها روحيًا.

لقد كان الخطأ المنطقى الذى وقعوا فيه ينحصر فى تعريف التكنولوجية تعريفًا أضيق مما ينبغى، وفى عدم إدراك الطابع التكنيكى لكل نوع من الإنتاج المادى، ولكل استخدام للأشياء، وكل اتصال بالواقع الموضوعى. والفن ذاته يستخدم للأشياء، وكل اتصال بالواقع الموضوعى. والفن ذاته يستخدم دائمًا جهازا أو "آلة" مادية، تكنيكية، لها طابع الأداة، ويفعل ذلك بطريقة صريحة إلى حد يمكن معه القول أن هذا الطابع المادى غير المباشر لوسيلة التعبير هو واحد من أهم سماته الأساسية. وربما كان الفن أقوى "تعبير" حسى أو مادى عن الروح البشرية، ومن ثم كان بهذا الوصف يرتبط بشيء عينى خارج عنه، وبأسلوب تكنيكى، وبأداة، سواء أكانت هذه الأداة نول النساج أم آلة النسج الميكانيكية، وسواء أكانت فرشاة رسم أم آلة تصوير فوتوغرافى، وسواء أكانت آلة الفيولينة أم أرغن السينما (وهو شيء فظيع بحق!) بل أن الصوت البشرى ذاته — حتى الجهاز الصوتى لمغن مثل "كاروزو" — هو أداة مادية، لا حقيقة روحية. أما التدقيق المباشر من روح إلى أخرى، دون وساطة ودون حاجة إلى أداة، فلا يحدث إلا فى حالة النشوة الصوفية وسعادة الحب والمشاركة الوجدانية — وربما لم يكن يحدث إلا فى حالة المشاركة الوجدانية — ولكن مثل هذا التدفق لا يحدث أبدًا إلى تجربة العمل الفنى.

ومن الممكن أن يوصف تاريخ الفن الصناعى بأسره بأنه تجديد وتحسين مستمر للوسائل التكنيكية فى التعبير، وعندما يسير هذا التجديد بطريقة سوية دون تعقيد. يمكن تعريفه بأنه الاستغلال الكامل لهذه الوسائل والتحكم التام فيها. وبأنه الملاءمة المنسجمة بين القدرة والغرض، وبين الأدوات ومضمون التعبير. أما العوائق التى اعترضت طريق هذا التطور منذ الثورة الصناعية. والأسبقية التى اكتسبتها الإنجازات التكنيكية على الإنجازات الذهنية. فلا ينبغى أن تعزى إلى أن التطور

التكنيكى، الذى شجع الرخاء على التعجيل به، أصبح سريعًا إلى حد لم يعد الذهن البشرى يجد معه وقتًا لملاحقته. وبعبارة أخرى فإن تلك العناصر التى كان يمكن أن تحول تراث الصنعة الحرفية إلى الإنتاج الآلى، وهم "المعلمون" المستقلون وصبيانهم، قد استبعدت من الحياة الاقتصادية قبل أن تتاح لها أية فرصة لتكييف نفسها وتقاليد حرفها مع الأساليب الجديدة فى الإنتاج. وعلى ذلك فإن ما أدى إلى اختلال التوازن فى العلاقة بين التطورات التكنيكية والذهنية كان أزمة فى التنظيم، ولم يكن بأى حال تغيرًا أساسيًا فى طبيعة التكنولوجيا - أعنى أنه ظهر على حين غرة نقص شديد فى الخبراء فى تلك الصناعات التى ترجع جذورها إلى التقاليد القديمة للصنعة الحرفية.

ولقد كان "موريس" يشارك "رسكين" تحامله على موضوع الإنتاج الآلى، وكذلك تحمسه للصنعة اليدوية، ولكن تقديره لوظيفة الآلة كان أكثر تقدمية وعقلانية من تقدير أستاذه لها بكثير. فقد عاب على مجتمع عصره سوء استخدامه للمخترعات التكنيكية، ولكنه كان يعلم بالفعل أن من الممكن فى ظروف معينة أن تتحول هذه المخترعات إلى نعمة للبشرية[1]. وأدى تفاؤله الاشتراكى إلى تقوية هذا الأمل فى التقدم التكنيكى. فقد عرف الفن بأنه "تعبير الإنسان عن استمتاعه بالعمل"[2] ولم يكن الفن فى نظره مجرد مصدر للسعادة، بل كان قبل كل شىء نتيجة شعور بالسعادة، وقيمته الحقيقية تنحصر فى العملية الخلاقة. فالفنان يستمتع فى عمله بقدرته على الإنتاج. والاستمتاع بالعمل هو المنتج والمثمر فنيا. ولا شك أن هذا الانبثاق التلقائى للفن أقرب إلى الغموض، وينطوى على قدر كبير من التأثر "بروسو"، ولكنه لم يكن أكثر صوفية ورومانتيكية من الفكرة القائلة أن التكنيك الآلى يعنى نهاية الفن.

ولقد كانت الظواهر الاجتماعية التى تشغل النقاد الفنيين والنقاد الاجتماعيين فى العصر الفكتورى، تكون أيضًا موضوع الرواية الاجتماعية فى ذلك العصر. فهذه الرواية بدورها كانت تدور حول ما أسماه "كارلايل" بمشكلة "الأوضاع

---

(1) Ibid., p. 228 .

(2) William Morris: Art under Plutocracy, 1883 .

فـى إنجلـترا". وهـى تصـف الأحـوال الاجتماعـية التى نشأت مع الثورة الصناعية. ولكـنها كانـت تخاطـب جمهـورًا أشد اختلاطًا من الجمهور الذى خاطبه النقد الفنى فـى تلـك الفـترة، وكانـت أشـد منه تباينًا، وتتحدث لغة أكثر تنوعًا وأقل تدقيقًا من لغته. وقد حاولت الرواية أن تجذب انتباه طبقات المجتمع التى لم تنفذ إليها أعمال "كـارلايل" و"رسـكين" أبدًا، وأن تكسب لنفسها قراء لم تكن الإصلاحات فى نظرهم مجـرد مشـكلات تواجـه ضمائرهم، بل كانت مسائل ذات أهمية حيوية. ولكن نظرًا إلى أن أمـثال هـؤلاء القـراء كانوا لا يزالون أقلية، فإن الرواية ظلت مبنية أساسًا على مصـالح المسـتويات العليا والوسطى من البورجوازية، وأتاحت متنفسًا لتلك المنازعات الأخلاقـية الـتى اشـتبك فـيها المنتصرون فى الصراع الطبقى. وقد يكون الحافز، كما فـى حالـة "دزرائيـلى"[1]، هـو أحـلام تهـدف إلى تحقـيق أمنـيات مرتـبطة بالعصور الإقطاعـية الأبويـة، قـد يكـون هـو المـثل الأعلى الاشتراكى المسيحى، كما فى حالة "كـنجزلى" Kingsley و"المسزجاسكيل" Mrs. Gaskel ، وقد يكون هو القلق من زيـادة فقر البورجوازية الصغيرة، كما فى حالة "ديكنز"، ولكن النتيجة النهائية هى دائمًـا قـبول الـنظام السائد فى أساسه. فهم جميعًا كانوا يبدأون بأشد الهجمات عنفا عـلى المجـتمع الـرأسمالى، ولكنهم ينتهون إلى قبول المقدمات التى يرتكز عليها. أما بـروح تفاؤلية، وأما بروح مستسلمة، وكأن كل ما أرادوا فعله هو أن يكشفوا المساوىء ويكافحوهـا. لكـى يحولـوا دون قيام انتفاضات ثورية أشد عمقًا. ولقد تجلى الاتجاه التوفـيقى، فـى حالـة "كـنجزلى"، فـى تغـير فى اتجاهه الذهنى اعترف به هو ذاته صـراحة، كمـا أن هـذا الاتجـاه، فـى حالـة "ديكـنز"، يتوارى فحسب وراء الموقف الـتقدمى الـذى اتخـذه الكاتـب. والـذى أخـذ يـزداد يسـارية بالتدريج. وكان بعض الكتاب متعاطفين مع الطبقات العليا، وبعضـهم الآخر مع "الذين حلت عليهم الإهانة والأذى". ولكـن لم يكـن بيـنهم ثـوار. وأقصـى مـا يمكـن أن يقـال عـنهم هـو أنهـم يـتأرجحون بـين الدوافع الديمقراطية الأصيلة وبين الاعتقاد بأن الفوارق الطبقية لها.

---

[1] من المعروف أن دزرائيلى كان روائيًا، إلى جانب كونه سياسيًا مشهورًا، وقد بدأت حياته العامة بفترة من النشاط الأدبى، وانتهت بفترة مماثلة بعد اعتزاله السياسية. وكانت رواياته كلها تتميز بالطابع السياسى. (المترجم)

رغم كل شيء، ما يبررها، وبأنها ذات تأثيرمفيد. وعلى أية حال فإن الاختلافات بينهم أقل أهمية من السمات المشتركة في نزعتهم المحافظة المدفوعة بدوافع خيرية فحسب[١].

ولقد ظهرت الرواية الاجتماعية الحديثة في إنجلترا، كما ظهرت في فرنسا، في الفترة الواقعة حول عام ١٨٣٠، وبلغت أوج ازدهارها في السنوات المضطربة الواقعة بين عامي ١٨٤٠، ١٨٥٠، عندما وقفت البلاد على حالة الثورة. وهنا أيضًا أصبحت الرواية أهم الأنواع الأدبية بالنسبة إلى ذلك الجيل الذى أصبح يتشكك في أهداف المجتمع البورجوازى ومعاييره، والذى أراد أن يجد تفسيرًا للظهور المفاجىء لهذا المجتمع، ولخطر الانهيار الذى يهدده. ولكن المشكلات التى كانت تناقش في الرواية الإنجليزية كانت أكثر عينية، وأعم دلالة، وأقل تفلسفًا وتعمقًا، من تلك التى كانت تناقش فى الرواية الفرنسية، وكانت وجهة نظر الكتاب أقرب إلى الإنسانية والغيرية، ولكنها كانت في الوقت ذاته أشد نزوعًا إلى التوفيق، وإلى الانتهازية. ولقد كان "دزرائيلى" و"كنجزلى"، و"المسز جاسكيل"، و"ديكنز"، هم أول تلاميذ "كارلايل"، وكانوا من الكتاب الذين قبلوا آراءه بسهولة تامة[٢]. وكانوا يتسمون باللاعقلية، وبالمثالية، ويدعون إلى سياسة تدخل الدولة، ويزدرون المذهب النفعى والاقتصاد القومى، ويحملون على النزعة الليبرالية والتصنيع، ويضعون رواياتهم فى خدمة الصراع ضد مبدأ "دعه يعمل" وما ترتب على هذا المبدأ من فوضى اقتصادية. ولم تكن الرواية، قبل عام ١٨٣٠، معروفة على الإطلاق بوصفها أداة لهذا النوع من الدعاية الاجتماعية، على الرغم من أن الرواية الحديثة في إنجلترا كانت "اجتماعية" منذ البداية الأولى، أى منذ عهد "ديفو" و"فيلدنج". فقد كانت مرتبطة على نحو أعمق وأقرب إلى الطابع المباشر بمحاولات "اديسون" و"ستيل"، منها بالرواية الرعوية والغرامية عند "سيدنى" و"ليلى" Lyly، وكان أول روادها يدينون للمؤثرات التى تلقوها من الصحافة برؤيتهم للموقف المعاصر لهم.

---

(١) Louis Cazamian : Le Roman social en Angleterre (1830 – 1850), 1935, pp. 250 – 1.

(٢) Ibid., 1, 1934, pp. 11 – 12, 163 .

كما كانوا يدينون لها بإحساسهم الأخلاقى بالمشكلات الاجتماعية فى عصرهم. صحيح أن هذا الإحساس قد تبلد عند نهاية العصر الكبير الأول للرواية الإنجليزية، ولكنه لم يضع تماما. أما رواية الرعب والغموض، التى أصبحت هى المفضلة لدى الجمهور بعد أعمال "فيلدنج" و"رتشاردسن"، فلم يكن لها ارتباط مباشر بحقائق المجتمع أو بالواقع بوجه عام، كما أن الواقع الاجتماعى، فى روايات "جين أوستن"، لم يكن إلا التربة التى نبتت منها الشخصيات ولكنه لم يكن – بأى معنى – مشكلة بذلت الروائية أية محاولة لحلها أو تفسيرها. ولم تصبح الرواية "اجتماعية" مرة أخرى إلا عند "ولتر سكوت"، وإن كان ذلك بمعنى مختلف تمامًا عما كانت عليه عند "ديفو" أو "فيلدنج"، أو "رتشاردسن"، أو "سموليت". فقد أكد "سكوت" الخلفية الاجتماعية بصورة تفوق بكثير تلك التى أكدها بها السابقون عليه، وكان دائمًا يعرض شخصياته على أنها ممثلة لطبقة اجتماعية، ولكن صورة المجتمع التى رسمها كانت أكثر دعائية وتجريدا مما كانت فى الرواية فى القرن الثامن عشر. فهو قد وضع أسس تراث جديد، ولم يكن يرتبط باتجاه التطور الذى رسمه "ريفو" و"فيلدنج" و"سموليت" إلا ارتباطا واهيًا إلى أبعد حد. ولكن "ديكنز"، وهو أقرب وريث إلى "ولتر سكوت"، وخليفته من حيث هو أفضل قصاص وأكثر كتاب عصره شعبية، قد عاد مرة أخرى إلى الارتباط المباشر بهذا التراث. فعلى الرغم من كونه تلميذًا "لولتر سكوت" – كما كان جميع روائيى النصف الأول من القرن بالفعل – فإن النوع الأدبى الذى استحدثه كان أقرب بكثير إلى روايات مغامرات المشردين عند الكتاب القدامى منه إلى طريقة "سكوت" الدرامية فى الكتابة. كذلك كان "ديكنز" يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالقرن الثامن عشر، بفضل الاتجاه الأخلاقى الإرشادى فى فنه. وإلى جانب إحيائه لتراث روايات المغامرات عند "فيلدنج وستيرن". فقد أحيا الاتجاه إلى التعاطف الإنسانى عند ديفو وجولد سميث، وهو الاتجاه الذى تجاهله بدوره سكوت[1]. وهو يدين بشعبيته لإحيائه هذين التراثين الأدبيين. وقد التقى مع ذوق جمهور القراء الجديد فى منتصف الطريق، عن طريق

---

[1] W.L. Cross : The Development of the English Novel, 1899, p. 182.

تلك النغمة الخاصة التى أضفاها على عمله، والتى كانت تجمع بين تنوع طابع المغامرات، وبين الاتجاه الأخلاقى المفرط فى عاطفيته.

وفيما بين عامى ١٨١٦ و١٨٥٠ كان يظهر فى إنجلترا كل عام عدد من الروايات يبلغ مائة رواية فى المتوسط[1]، وكان عدد الكتب التى نشرت عام ١٨٥٣، والتى كان معظمها أدبًا قصصيًا، يبلغ ثلاثة أضعاف الكتب التى ظهرت قبل خمسة وعشرين عامًا[2]. ولقد كانت الزيادة فى جمهور القراء فى القرن الثامن عشر مرتبطة بالتوسع فى المكتبات التى تعير الكتب، ولكن كل ما أدت إليه هذه المكتبات هو ازدياد نشاط الناشرين، ولم تسهم على أى نحو فى خفض أسعار الكتب. بل أن ازدياد حاجاتها أدى إلى تثبيت الأسعار فى مستوى مرتفع نسبيًا. فكان سعر الرواية المطبوعة فى المجلدات الثلاثة المألوفة يصل إلى جنيه ونصف، وهو مبلغ لم يكن يستطيع أن يدفعه من أجل شراء رواية إلا عدد قليل جدًا من الناس. ومن هنا كانت قراءة الروايات الخفيفة مقتصرة أساسًا على المشتركين فى مكتبات الإعارة. ولم يحدث تغير أساسى فى تكوين جمهور القراء وحجمه إلا بعد أن بدأت الروايات تنتشر على أقساط شهرية. فالدفع بالتقسيط، وإن لم يكن قد أدى إلا إلى خفض ثلث الثمن، كان يتيح لأناس كثيرين، لم يكونوا قادرين على شراء الكتب فى قبل، أن يشتروا أعمال كتابهم المفضلين. وكان نشر الروايات فى أعداد شهرية يمثل تجديدًا فى بيع الكتب، كان يتمشى أساسًا مع إدخال فكرة الرواية المسلسلة، وكانت له نتائج مماثلة من وجهتى النظر الاجتماعية والفنية. ومن بين هذه النتائج، العودة إلى نوع رواية "مغامرات المشردين".

ولما كان النجاح الذى أحرزه "ديكنز" يعنى أيضًا انتصار الطريقة الجديدة فى النشر، فإنه قد استفاد من جميع المزايا وقاسى من جميع المضار المرتبطة باصطباغ الاستهلاك الأدبى بالصبغة الديمقراطية. فقد ساعده الاحتكاك المباشر بالجمهور على الاهتداء إلى أسلوب كان شعبيًا بأفضل معانى الكلمة، فهو واحد من الفنانين القلائل الذين لم يكونوا عظامًا وشعبيين فحسب، ولم يكونوا عظامًا على

---

(1) L. Cazamian, op. cit., I, p. 8.

(2) A. H. Thorndike : Literature in a Changing Age, 1920, pp. 24 – 5.

الرغم من كونهم شعبيين، بل كانوا عظامًا لأنهم شعبيون. ولقد كان يدين بأسلوبه الملحمى الفخم، وباستواء لغته، وبتلك الطريقة التلقائية فى الخلق، التى لم تكن تنطوى على إشكالات، وكادت تكون غير متكلفة على الإطلاق، والتى لم يكن لها أى نظير فى القرن التاسع عشر – كان يدين بهذا كله لولاء جمهوره، وللشعور بالأمان الذى ألهمه إياه تعلق قرائه به. ومن جهة أخرى فإن شعبيته لا تفسر عظمته ككاتب إلا تفسيرًا جزئيًا، إذ أن "الكسندر ديما وأوجين سو" Eugène Sue كانا مماثلين له فى الشعبية، دون أن يكونا عظيمين بأى معنى. بل أن تفسير شعبيته على أساس عظمته أمر أشد صعوبة، إذ أن "بلزاك" كان أعظم منه إلى أبعد حد، ولم يكن يقل عنه سوقية، ومع ذلك كان أقل نجاحًا منه بكثير، على الرغم من أن الظروف الخارجية التى أنتج فيها أعماله كانت مماثلة تماما. أما أضرار الشعبية بالنسبة إلى "ديكنز" فإن تفسيرها أسهل بكثير. ذلك لأن إخلاصه لقرائه وتضامنه الذهنى مع الجماعات الكبيرة من الأتباع البسطاء، ورغبته فى حفظ المودة التى تنطوى عليها هذه العلاقة، كل ذلك ولد لديه شعورًا بأن الأساليب التى تحظى برضاء الجماهير ذات الميول العاطفية لها قمية فنية مطلقة، وبالتالى ولد لديه اعتقادا بأن قلب الجمهور الكبير، الذى ينبض كله بدقات متجانسة، لديه غريزة صائبة لا لا تخيب[1]. ولم يكن فى وسعه أن يعترف بأن القيمة الفنية للعمل كثيرا ما تكون على علاقة عكسية بعدد الناس الذين يؤثر فيهم هذا العمل. فهناك وسائل معينة يمكن أن تؤثر فينا كلنا بحيث تدمع عيوننا، على الرغم من أننا نشعر فيما بعد بالخجل لأننا لم نقاوم الجاذبية "الإنسانية الشاملة" لهذه الوسائل. ولكننا لا نذرف دموعًا على مصير أبطال هوميروس وسوفوكليس وشيكسبير وكورنى وراسين وفولتير وفيلدنج وجين أوستن وستاندال، بينما نشعر عند قراءة ديكنز بنفس الانفعالات التلقائية المستسلمة التى نستجيب بها للأفلام فى أيامنا هذه.

والواقع أن "ديكنز" كان من أكثر الكتاب نجاحا فى كل العصور. وربما كان أكثر الكتاب الكبار شعبية فى العصر الحديث. وهو على أية حال الكاتب

[1] Cf. Q.D. Leavis : Fiction and the Reading Public, 1939, p. 156 .

الحقيقى الوحيد منذ الحركة الرومانتيكية، الذى لم تنبثق أعماله من معارضته لعصره، ولا من علاقته المتوترة ببيئته، بل كانت تتفق مع مطالب جمهوره اتفاقا مطلقًا. وقد كان يستمتع بشعبية لم يكن لها نظير منذ شيكسبير، وكانت أقرب ما تكون إلى فكرتنا عن شعبية الممثلين المقلدين والشعراء المغنين القدامى. والواقع أن ديكنز يدين بالطابع الكلى المتكامل لنظرته إلى العالم، لعدم اضطراره عند مخاطبته لقرائه إلى القيام بأية تنازلات، وإلى أن أفقه الذهنى كان مماثلاً فى ضيقه لأفق قرائه، وذوقه كان مماثلاً لذوقهم فى افتقاره إلى التمييز، وخياله كان مماثلاً لخيالهم فى بعده عن التكلف، وإن كان أغنى من خيالهم إلى حد لا يبارى. وقد لاحظ "تشسترتن Chesterton " أن الكتاب الذين لهم شعبية فى أيامنا هذه يشعرون دائمًا، على عكس "ديكنز"، بأن عليهم أن يهبطوا إلى مستوى جمهورهم[1]. فبينهم وبين قرائهم انفصال أليم كذلك الذى كان يوجد بين كبار الكتاب والجمهور المتوسط فى تلك الفترة، وإن كان هذا الانفصال فى الحالة الأولى ذا تركيب مختلف تمامًا، وكان أساسه أقل عمقا بكثير. أمافى حالة "ديكنز" فلا مجال للحديث عن أى انفصال كهذا. فهو خالق أشمل مجموعة من الشخصيات تغلغلت فى الوعى العام والعالم التخيلى لجمهور القراء الإنجليز، بل إن علاقته الداخلية بهذه الشخصيات هى نفس علاقة جمهوره بها. فالشخصيات المفضلة لدى جمهوره هى المفضلة لديه أيضًا. وهو يتحدث عن نيل (Nell) الصغير أو عن دمبى (Dombey) الصغير بنفس الأحاسيس وبنفس النغمة التى يتحدث بها عنه البقال الشاب البرىء أو الخادمة العجوز الساذجة.

ولقد بدأ سلسلة انتصارات "ديكنز" مع أول عمل طويل ألفه، وهو "أوراق بيكويك Pickuick Papers "، الذى بيعت من فصوله المنفصلة أربعون ألف نسخة منذ العدد الخامس عشر فصاعدا. وقد تحكم هذا النجاح فى أسلوب بيع الكتب الذى سارت فيه المؤلفات القصصية الإنجليزية فى ربع القرن التالى. ولم تفتر قوة جاذبية الكاتب، الذى واتته الشهرة فجأة، طوال حياته العملية، إذ كان العالم

---

[1] G.K. Chesterton : Charles Dickens, 1917, 11th edit., pp. 79, 84.

دائمًا متعطشًا إلى المزيد، وكان يعمل بطريقة محمومة لاهثة، تكاد تقرب من طريقة "بلزاك"، لمواجهة الطلب الهائل. والواقع أن هاتين القمتين (ديكنز وبلزاك) ينتميان إلى فئة واحدة، فهما معا قد لقيا نفس الازدهار الأدبى، وهما معا قد واجها جمهورًا متعطشًا إلى الكتب، يلتمس فى عالم الرواية الخيالى بديلاً عن الواقع، بعد القلاقل التى سادت عصرا حافلاً بالاضطراب الثورى وخيبة الأمل، وقدما إليه دعامة يرتكز عليها وسط دوامة الحياة المضطربة، وتعويضًا عن الأوهام الضائعة. ولكن "ديكنز" نفذ إلى أوساط أوسع من تلك نفذ إليها "بلزاك". فقد استطاع، بمساعدة طريقة الأجزاء الشهرية الزهيدة التكاليف، أن يكسب للأدب طبقة جديدة تمامًا، طبقة من الناس الذين لم يقرأوا من قبل روايات أبدًا، وكان قراء الأدب الروائى القديم يبدون إلى جانبهم أذهانا رفيعة المستوى إلى أبعد حد . وقد حكت إحدى عاملات النظافة كيف كان أهل الجهة التى تعيش فيها يجتمعون يوم الاثنين الأول من كل شهر فى بيت يملكه صاحب حانوت لبيع السعوط، ويشربون الشاى لقاء مبلغ زهيد، وبعد الشاى يقرأ صاحب الدار بصوت مرتفع آخر جزء من رواية "دمبى Dombey "، مع السماح لكل سكان البيت بالاستماع بلا مقابل[1]. وهكذا كان "ديكنز" يزود الجماهير الشعبية بقصص خفيف، وكان استمرارًا لرواية الرعب القديمة، "ذات الخمسة القروش"، ومخترعا للرواية "المثيرة" الحديثة[2]، أى بالاختصار مؤلف كتب تناظر "الكتب الأشد رواجا best - sellers " فى أيامنا هذه، بغض النظر عن قيمتها الأدبية. ولكن من الخطأ افتراض أنه كتب رواياته للجماهير الجاهلة أو نصف المتعلمة وحدها، فقد كان جمهوره المتحمس يضم جزءا من الطبقة المتوسطة العالية، بل وجزءا من الطبقة المثقفة. وكانت رواياته هى حديث الساعة فى ميدان الأدب. مثلما أن الفيلم هو "الفن المعاصر" فى أيامنا هذه، بل إنها كانت ذات قيمة لا تقدر. حتى بالنسبة إلى من كانوا على وعى تام بعيوبها الفنية. من حيث إنها كانت شكلاً حيًا، يبشر بتطورات هامة فى المستقبل.

---

(١) Amy Cruse : The Victorians and their Books, 1936, 2nd edit., p. 158.

(٢) Osbert Sitwell : Dickens, 1932, p. 5 .

ولقد كان ديكنز منذ البداية الأولى ممثل النمط الجديد من الأدب التقدمى فنيًا وأيديولوجيًا، وكان يثير الاهتمام حتى حين لم يكن يثير الإعجاب. وكان الناس يجدون رواياته مسلية حتى حين كانوا يرفضون تماما دعوته الاجتماعية. وعلى أية حال فقد كان من الممكن الفصل بين فلسفته الفنية وبين فلسفته السياسية. كان يقذف بكلمات تلتهب غضبًا ضد آثام المجتمع، وغلظة قلوب الأغنياء وتكبرهم، وصرامة القانون وافتقاره إلى الرحمة، والمعاملة القاسية للأطفال، والأوضاع الخالية من الإنسانية فى السجون والمصانع والمدارس، أى بالاختصار، ضد الافتقار إلى احترام الفرد، الذى كان صفة لكل المنظمات القائمة. ودون اتهاماته فى كل الآذان، وملأت كل القلوب بشعور قلق بوجود ظلم ينبغى أن يلام عليه المجتمع بأسره. غير أن صيحة الأسى، والرضا الذى يعقب البكاء الطويل دائمًا، لم يؤد إلى أى شىء ملموس. فقد كانت الرسالة الاجتماعية للكاتب عقيمة من الناحية السياسية، وحتى من الناحية الفنية أدت روحه الإنسانية العطوف إلى نتائج متنوعة إلى أقصى حد. فهى قد عمقت استبصاره المتعاطف بنفسية شخصياته، ولكنها ولدت فى الوقت ذاته روحا عاطفية مفرطة كان من الممكن أن تشوه رؤيته. والواقع أن المصدر الأخير الذى ترجع إليه نزعته الخيرية الساذجة، ووضاءة روحه، وثقته بقدرة روح الإحسان عند الأفراد، وطيبة قلب الطبقة المالكة، على إصلاح عيوب المجتمع، هو غموض وعيه الاجتماعى، وموقفه غير المستقر بين الطبقات بوصفه بورجوازيا صغيرا. فهو لم يستطع أبدا أن يتغلب على صدمة طرده من الطبقة الوسطى فى شبابه، ووصوله إلى حافة الطبقة العاملة، وكان يشعر دائما بأنه سقط إلى أسفل السلم الاجتماعى. أو على الأقل كان مهددا بخطر السقوط فيه[1]. صحيح أنه كان محبا للخير بتطرف. وصديقا مستنيرا للشعب، وخصما عنيفا للروح المحافظة، ولكنه لم يكن اشتراكيا وثوريا — وأقصى ما يمكن أن يقال عنه هو أنه كان بورجوازيا صغيرا متمردا. وضحية للإذلال لم ينس أبدا ما حل به فى شبابه[2] وقد ظل طيلة حياته ذلك البورجوازى الصغير الذى كان يتخيل أن من واجبه حماية نفسه، لا من خطر آت

(1) Cf. L. Cazamian, op. cit., pp. 209 ff. j.

(2) T.S. Jackson : Charles Dickens, 1937, pp. 22 – 3 .

مـن أعـلى فحسـب، بـل أيضًـا مـن خطـر آخـر آت مـن أسـفل. وكان يحس ويفكر كبورجوازى صغير، وكانت مثله العليا هي المثل العليا للبورجوازية. فقد كان يرى أن الجوهـر الحقيقى للحياة هو العمل والمثابرة، والتدبير، والوصول إلى الأمان، والافتقار إلى الهمـوم، والاحـترام الذاتـى. وكـان يعـتقد أن السـعادة إنمـا تنحصر فى حالة من الـرخاء المعقـول، وفـى العيش المطمئن بمأمن من العالم الخارجى المعادى، وفى دائرة الأسـرة، وفـى راحـة المـأوى الـتى يجدهـا المرء فى غرفة جيدة التدفئة، وفى غرفة استقبال أنيقة أو عربة سفر تقود مسافريها إلى وجهة مأمونة.

ولقـد كـان "ديكـنز" عاجـزا عـن التغلـب عـلى المتناقضـات الداخلـية لأيديولوجيـته الاجتماعـية. إذ كـان مـن جهـة يوجه أفظع الاتهامات إلى المجتمع، ولكـنه كـان مـن جهـة أخـرى يقلـل مـن خطـورة الشـرور الاجتماعـية، لأنه يرفض الاعـتراف بهـا[١]. وواقـع الأمـر أنه ظل يتمسك بمبدأ: "كل شىء للشعب، ولا شىء بواسـطة الشـعب"، إذ انـه كـان عاجـزا عـن التخلص من الفكرة المتحيزة القائلة أن الشـعب غـير قـادر عـلى أن يحكـم"[٢]. فهـو يخشـى "الغوغـاء" ويجعل "الشعب"، بالمعـنى المـثالى للكـلمة، مـرادفًا للطبقة الوسطى. وعلى حين أن "فلوبير وموباسان"، والأخوين "جونكور" كانوا، برغم نزعتهم المحافظة، متمردين عنيدين، فإن "ديكنز" كـان، بـرغم تقدميـته السياسـية ومعارضـته للأوضـاع القائمـة، مواطـنًا مسالمًا، يقبل الأسـس الـتى يقوم عليها النظام الرأسمالى السائد دون مناقشة. وهو لم يكن يعرف إلا متاعـب البورجوازية الصغيرة وآلامها، ولم يكافح إلاضد الشرور التى يمكن معالجتها دون زعـزعة أسس المجتمع البورجوازى. أما حالة الطبقة العاملة، والحياة فى المدن الصناعية الكبرى، فكان لا يكاد يعرف عنها شيئًا، وكان لديه فهم شاذ حقًا للحركة العمالـية. فكـل مـا كـان يقلقـه هو مصير الحرف القديمة. وصغار "المعلمين" والصناع المسـتقلين. والمسـاعدين و"الصـبيان". أمـا مطالـب الطبقة العاملة، تلك القوة الهائلة المطـردة الـنمو. الـتى هى قوة المستقبل، فلم تكن تبعث فيه إلا الخوف. وهو لم يكن يـبدى اهـتماما خاصـا بالإنجـازات التكنيكـية لعصـره، كمـا أن تعلقـه الرومانتـيكى

---

(١) Humphrey House : The Dickens World , 1941, p. 219 .

(٢) أنظر الخطاب الذى ألقاه ديكنز فى برمنجام فى السابع والعشرين من سبتمبر عام ١٨٦٩ .

بأساليب الحياة العتيقة كان أشد تلقائية وأصالة بكثير من تحمس كارلايل ورسكين للعصور الوسطى بما فيها من أديرة وطوائف حرفية. ولو قارنا ذلك بنظرة "بلزاك" الواسعة الأفق، التى كانت تعترف بالتجديدات التكنيكية، وبإعجابه بالمخترعات والتجديدات، لبدا أن هذا كله يدل على روح محدودة الأفق ضيقة فجة. ولا جدال فى أننا نستطيع أن نلاحظ شيئًا من اتساع الأفق فى أعمال فترته المتأخرة، ولا سيما فى "الأزمنة القاسية Hard Times " إذ أن مشكلة المدينة الصناعية دخلت ضمن نطاق أفكاره، وأصبح يناقش مصير العمال الصناعيين من حيث هم الطبقة بمزيد من الاهتمام. ولكن ما أشد قصور فهمه للبناء الداخلى للرأسمالية، وما أعظم التعصب وانعدام النضج فى حكمه على أهداف الحركة العمالية، وما أشد ضيق أفقه فى رأيه القائل أن الاضطرابات الاشتراكية ليست الإديماجوجية، وإن الإنذار بالإضراب ليس إلا ابتزازًا للمال بالتهديد! [1] لقد كان تعاطف الكاتب متجهًا إلى "ستيفن بلاكبول" الطيب الذى لا يشترك فى الإضراب، ويشعر بإحساس لا يمكن قهره، وإن كان مخفيًا بقوة، بالتضامن مع سيده، وهو إحساس مبنى على ولاء ذليل خانع. والواقع أن "أخلاقية الكلاب" لها دور كبير عند ديكنز. وكلما ابتعد موقف من المواقف عن النظرة الذهنية النقدية الناضجة للشخص ذى العقلية الجادة، كان أكثر فهمًا له وتعاطفًا معه. فالجهلة والبسطاء أقرب إلى قلبه دائمًا من المتعلمين، والأطفال أقرب من البالغين.

ولقد أساء ديكنز إلى أقصى حد فهم دلالة الصراع بين رأس المال والعمل. فهو، ببساطة، لا يدرك أن هاتين قوتان يستحيل التوفيق بينهما، وأن تسوية النزاع لا تتوقف على حسن نوايا الفرد. والواقع أن الحقيقة الواردة فى الكتاب المقدس، والقائلة أنه "ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان"، لا تبدو مقنعة تماما فى رواية تصف كفاح الطبقة العاملة فى سبيل خبزها اليومى. ولكن ديكنز لم يكن يستطيع التخلى عن إيمانه الساذج بإمكان التوفيق بين الطبقات. فقد كان غارقًا فى وهم الاعتقاد بأن المشاعر الخيرية الأبوية من جهة، واتخاذ موقف الصبر وإنكار الذات من جهة

---

[1] Taine : Hist. De la litt. Angl., 1864, IV, p. 66 .

أخـرى، كفـيلان بضمان أمن المجتمع. وكان يدعو إلى التخلى عن العنف، لأنه يرى فى التمرد والثورة شرورًا أعظم من القمع والاستغلال. وإذا لم يكن قد نطق أبدا بعبارة قاسـية مـثل عـبارة "جوتـه": "الظـلم ولا الفوضـى"، فمـا كـان ذلك إلا لأنه لم يكن يعادل "جوته" فى شجاعته، ولم يكن قد توصل إلى فهم واضح لنفسه كما توصل هذا الأخـير. وهكذا حول الأنانية الصحية، غير العاطفية، لدى البورجوازية الأقدم عهدا إلى فلسـفة معسولة غير نقية وصفها بأنها "فلسفة ميلاد المسيح"، وكان خير تلخيص لهـا هـو ذلك الذى قال فيه "تين": "كونوا طيبين وأحبوا بعضكم بعضا، إن إحساس القلـب هـو المتعة الوحيدة الحقة .. .. دعوا العلم للعلماء، والكبرياء للنبلاء، والترف للأغنـياء .. .."[1]. ولم يكـن ديكـنز يعـرف مدى الصلابة الحقيقية التى يتصف بها لـب هـذه الدعـوة إلى الحـب، ومـا الـذى كان يمكن أن تتكلفه الطبقات الضعيفة فى المجـتمع نظير ذلك السلام الذى تبشر به. ولكنه أحس بذلك، وانعكست المتناقضات الداخلـية لفلسـفته عـلى نحو لا تخطئه العين فى تلك الاضطرابات العصبية الخطيرة الـتى كانـت تعذبـه. فلم يكن عالم رسول السلام هذا عالما مسالما بريئًا على أى نحو. بـل إن عاطفيـته كـثيرا ما كانت مجرد قناع يخفى قسوة مخيفة، وكان مرحه يبتسم وسـط الدمـوع، وطبيعـته الوادعـة تكـافح ضـد خـوف خـانق مـن الحياة، كما كانت لوجهـه تقطيـبة تـتوارى خلـف قسمات محـياه الطيـبة إلى أبعـد حـد، وكـان وقاره الـبورجوازى مهـددا عـلى الـدوام بـالوقوع فى الجريمة، والمنظر الذى يدور فيه عالمه القديـم المفضـل هـو غرفة مخزن غامضة، وكانت حيويته الهائلة، واستمتاعه، يخيم علـيهما شبح الموت، كما كان إخلاصه للطبيعة هلوسة محمومة. وهكذا يتضح أن هذا الفكـتورى الـذى يـبدو نظـيفا مسـتقيمًا محترمًا إلى أبعـد حـد. كـان فـى واقع الأمر سيرياليًا بائسًا تمزقه أحلام مرعبة.

ولم يكـن "ديكـنز" مجـرد ممـثل لمبدأ مطابقة الحياة والإخلاص للطبيعة فى الفن. ولم يكن مجرد فنان متمكن من "الوقائع الصغيرة البسيطة". بل كان هو الفنان الـذى يديـن لــه الأدب الإنجلـيزى بـأهم إنجازاته فى مجال النزعة الطبيعية. فمنه تسـتمد الـرواية الإنجلـيزية الحديـثة بأسـرها فـنها فـى وصـف البيـئة. ورسمهـا

---

[1] Humphrey House, op. cit., p. 209 .

للشخصيات، وبراعتها فى الحوار. ولكن كل شخصيات هذا الفنان ذى النزعة الطبيعية كانت فى واقع الأمر نوعًا من "الكاريكاتير"، وكانت جميع ملامح الحياة الواقعية مبالغًا فيها، ومرسومة بطريقة متطرفة، ومغتصبة، وأصبح كل شىء عنده أشبه بمسرح الظل أو مسرح العرائس الخيالى، وتحول كل شىء إلى علاقات ومواقف ميلودرامية مزخرفة مبسطة موحدة النمط، فأحب شخصياته إلى القلوب حمقى غريبو الأطوار، وأشد بورجوازييه الصغار وداعة هوائيون متعصبون لا أمل فيهم، بعيدون عن الواقع كل البعد، أما البيئات التى كان يرسم معالمها بدقة فتبدو أشبه بمناظر الأوبرا، وكثيرا ما كانت نزعته الطبيعية بأسرها لا تسفر عن أكثر من أطياف أحلام واضحة المعالم باهرة الضوء. والحق أن أسوأ غرائب "بلزاك" لتبدو أقرب إلى المنطق من بعض استبصارات "ديكنز" المتعمقة. فقد تولد لديه، نتيجة لكبت العصر الفكتورى وميله إلى الحلول الوسطى، أسلوب "عصابى" مفتقر تمامًا إلى التوازن والانضباط. ولكن الحالات العصابية ليست معقدة دائمًا، وبالفعل لم يكن لدى "ديكنز" أى عنصر معقد اتخذ مظهرا متساميًا. فقد كان من أقل الكتاب الإنجليز تعلمًا، ولم يكن يختلف فى افتقاره إلى المعلومات وإلى التثقيف عن "رتشاردسن أو جين أوستن" مثلاً، بل أنه كان، على خلاف هذين الأخيرين بوجه خاص، بدائيًا، بل كان غبيًا فى بعض النواحى، وكان طفلاً كبيرًا ليس لديه إحساس بالمشكلات العميقة للحياة. فلم يكن فيه أى عنصر ثقافى، ولم تكن لديه أبدًا فكرة رفيعة عن المثقفين. وكلما أتيحت له فرصة وصف فنان أو مفكر، كان يسخر منه. وهكذا احتفظ بموقف البيوريتانى المعادى للفن، وأضاف إليه معتقدات البورجوازية ذات الاتجاه الواقعى العملى، المضادة للثقافة والفن، وكان ينظر إلى الفن على أنه غير ضرورى، ولا أخلاقى. بل أن عداءه للأمور العقلية كان أسوأ من البورجوازى، إذ كان عداء بورجوازيًا صغيرًا ضيق الأفق. وكان يرفض أى اتصال بالفنانين والشعراء وما شابههم من "القرب المنفوخة"، وكأنه أراد بذلك أن يقدم الدليل مرة أخرى على إحساسه بالتضامن مع جمهوره[1].

---

[1] O. Sitwell, op. cit., p. 16 .

ولقد كان جمهور القراء فى العصر الفكتورى منقسمًا بالفعل إلى فئتين يمكن تحديديهما بدقة كاملة، وكان "ديكنز" يعد كاتب الجمهور غير المثقف، المفتقر إلى التمييز الرفيع، على الرغم مما له من أنصار بين الطبقات العليا. وبطبيعة الحال كان هذا الانقسام موجودًا من قبل فى القرن الثامن عشر، ويمكن القول أن "رتشاردسن" كان يمثل الذوق الأرفع فى الطبقة الوسطى، فى مقابل "ديفو وفيلدنج" بوجه خاص، ومع ذلك فإن قراء "رتشاردسن وديفو" و"فيلدنج" كانوا، فى عمومهم، هم نفس الأشخاص. أما منذ عام ١٨٣٠، فإن الهوة بين المستويين الثقافيين ازدادت اتساعًا بكثير، وكان من السهل إلى حد بعيد تمييز جمهور ديكنز من جمهور ثاكرى أو ترولوب، حتى برغم أن بعض قرائه كانوا يقفون على الحدود الواقعة بين الفئتين. ومن الواضح كل الوضوح أنه كان هناك فى القرن الثامن عشر أناس يسهل عليهم الاندماج فى أبطال "رتشاردسن" وبطلاته أكثر مما يندمجون فى أبطال "فيلدنج"، أما فى الفترة التى نتحدث عنها فقد أصبح هناك قراء لا يمكنهم، ببساطة أن يطيقوا ديكنز. وآخرون لا يكاد يكون فى استطاعتهم فهم ثاكرى أو جورج إليوت. فتلك الظاهرة التى أصبحت مألوفة تمامًا فى حالتنا الراهنة — والتى أصبحت توجد فيها، إلى جانب جمهور القراء المثقف، الناقد، فئة أخرى لا تقل عن السابقة انتظامًا فى القراءة، لا تبحث فى الأدب إلا عن التسلية السهلة العابرة — لم تكن معروفة قبل العصر الفكتورى. وفى ذلك الوقت كان الجمهور الذى يقتصر اهتمامه على التسلية الأدبية، لا يزال يتألف إلى حد بعيد من قراء غير منتظمين، على حين أن جمهور القراء المنتظمين كان مقتصرا على الطبقة المثقفة. ولكن كانت توجد فى أيام "ديكنز"، كما توجد فى أيامنا هذه، فئتان من الناس المهتمين بالآداب. والفارق الوحيد بين ذلك العصر وبين عصرنا هو أن الأدب الجماهيرى الخفيف فى ذلك العصر كان لا يزال يشمل أعمال كاتب مثل "ديكنز". كما كان لا يزال يوجد أناس كثيرون قادرون على الاستمتاع بنوعى الأدب معًا[1]، على حين أن الأدب الجيد فى

---

[1] Q.D. Leavis, op. cit., pp. 33 – 4, 42 – 3, 158 – 9, 168 – 9.

أيامنا هذه هو فى أساسه غير جماهيرى، والأدب الجماهيرى لا يطاق فى نظر كل من له ذوق.

ولقد كان المعرض الدولى فى عام ١٨٥١ يمثل نقطة تحول فى تاريخ إنجلترا، إذ كان العصر الفكتورى الأوسط، على خلاف الفترة الفكتورية الأولى، عصر رخاء ومسالمة. وأصبحت إنجلترا "ورشة العالم"، وارتفعت الأسعار، وتحسنت أحوال معيشة الطبقة العاملة، وأصبحت الاشتراكية مأمونة الجانب، وتوطدت سيادة البورجوازية فى المجال السياسى. صحيح أن المشكلات الاجتماعية لم تحل، ولكن حدتها زالت. وكانت كارثة عام ١٨٤٨ قد أحدثت نوعًا من العناء والسلبية لدى الفئات التقدمية من المجتمع، مما جعل الرواية تفقد طابعها العدوانى غير المتسامح. ولم يعد ثاكرى وترولوب وجورج إليوت يكتبون روايات اجتماعية بالمعنى المفهوم عند كنجزلى ومسز جاسكيل وديكنز. إنهم قطعًا قد رسموا صورا رائعة للمجتمع. ولكنهم نادرا ما كانوا يناقشون مشكلات العصر الاجتماعية، وكفوا عن الدعوة لأية قضية اجتماعية سياسية، ففى نظر جورج إليوت، التى كان فهمها للعالم مميزا بوجه خاص للجو العقلى لهذه الفترة[١]، لم يعد المجتمع يحتل المكانة الأولى فى العرض على الرغم من أنه هو العنصر الحيوى الذى تتحرك فيه الشخصيات وتتحكم فيه فى مصير بعضها البعض، تمامًا كما كان فى روايات جين أوستن. ولقد كانت جورج إليوت تصف دائمًا علاقة الاعتماد المتبادل بين البشر، والمجال المغناطيسى الذى يخلقونه حول أنفسهم، والذى يزيدون من تأثيره فى كل فعل وكل كلمة[٢]، وبينت كيف أن أحدا لا يستطيع أن يحيا حياة مستقلة منعزلة فى المجتمع الحديث[٣]. وبهذا المعنى كانت رواياتها اجتماعية. ومع ذلك فإن موضع التأكيد قد تغير، فالمجتمع يبدو حقيقة إيجابية شاملة، ولكنه يبدو كما لو كان واقعًا لا مفر من تحمله.

---

[١] M.L. Cazamian : Le Roman et les idées en Angleterre, I, 1933, p. 138 – Elizabeth S. Haldane : George Eliot and Her Times, 1927, p. 292.

[٢] P. Bourl'honne : George Eliot, 1933, pp. 128, 135.

[٣] Ernest A. Barker : Hist. Of the English Novel, VIII, 1937, pp. 240, 254.

وفى أعمال جورج إليوت تحقق التحول إلى الانطواء، وإلى العالم الباطن، فى تاريخ الرواية الإنجليزية. إذ كانت أهم الحوادث فى رواياتها ذات طابع ذهنى وأخلاقى، كما أصبحت النفس، والقلعة الباطنة، والوعى الأخلاقى لدى إنسان، تشهد أقوى صراعات القدر. وبهذا المعنى تعد أعمالها روايات نفسية[١]، إذ أن المشكلات والأزمات الأخلاقية تحتل فى قصصها مكان الصدارة، بدلاً من الحوادث والمغامرات الخارجية، وبدلاً من المسائل والصراعات الاجتماعية. فأبطالها أشخاص عميقو التفكير، تعد التجارب الذهنية والأخلاقية فى نظرهم تجارب مباشرة، شأنها شأن الوقائع المادية. وأعمالها هى إلى حد معين محاولات فلسفية نفسية، تتمشى بدرجات متفاوتة مع المثل الأعلى للرواية كما كان فى ذهن الرومانتيكيين الألمان. وبرغم ذلك فإن فنها يعنى خروجا عن الرومانتيكية، وهو فضلاً عن ذلك أول محاولة ناجحة للاستعاضة عن القيم الروحية التى خلقتها الرومانتيكية بقيم أخرى غير رومانتيكية فى أساسها. فبفضل "جورج إليوت"، اكتسبت الرواية مضمون عقليًا انفعاليًا جديدًا — أعنى ذلك المضمون العقلى الذى ضاعت قيمته الانفعالية منذ أيام النزعة الكلاسيكية. ولم تعد الرواية تدور حول موقف تصفه جورج إليوت ذاتها "بأنه انفعال عقلى"[٢]. ولقد كان الموضوع الحقيقى لروايتها هو تحليل الحياة وتفسيرها، ومعرفة القيم العقلية وتذوقها. كانت كلمة الفهم تتكرر دوامًا فى أعمالها[٣]، والمطلب الذى لا تكف عن تكراره هو أن يكون المرء، مسئولاً، وأن يعامل ذاته دون ترفق. وقد كتبت فى رسالة لها عام ١٨٦٠ تقول: "أن أسمى رسالة وأرفع واجب هو أن نستغنى عن المخدر، ونعانى جميع آلامنا متحملين إياها بوعى وأعين مفتوحة"[٤].

ولم يكن من الممكن أن يصل مصير الأشخاص ذوى التفكير العميق، بما ينطوى عليه من مشكلات ومتناقضات، ومآس وهزائم، إلى ذلك الطابع القوى المباشر

---

[١] E. Batho – B. Dobrée, op. cit., pp. 78 – 9, 91 – 2.

[٢] Middlemarch, XV.

[٣] M.L. Cazamian, op. cit., p. 108 .

[٤] J.W. Cross : George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals, 1885, p. 230.

الـذى وصـل إليه فى رواية مثل "ميدلمارتش Middlemarch "، إلا فى عمل كاتبة مـندمجة بعمـق فـى الحـياة العقلـية لعصـرها مـثل "جـورج إليوت". فقد كان أفضل مفكـرى إنجلترا وأكثرهم تقدمية فى ذلك العصر، وضمنهم جون استورت مل وسبنسر وهكسـلى، مـن بـين أصـدقاء جـورج إليوت. وقامت هى نفسها بترجمة فويرباخ ود. ف. شـتراوس، وكانت تقف فى مركز الحركة العقلانية والوضعية لعصرها. ولقد كان الهدف النقدى الجاد، المتحرر من كل نزق وغفلة، والذى يضفى طابعه الخاص على نظـرتها الأخلاقـية، صـفة ممـيزة لتفكيرها كله. فهى أول من تمكن من تقديم وصف واف لشـخص مـثقف فى الرواية الإنجليزية. ولم يكن فى استطاعة أى روائى معاصر غيرهـا أن يـتحدث عـن فنان أو باحث دون أن يضحك على نفسه أو يضحك الناس علـيه. فحـتى "بلزاك" كان فى واقع الأمر يعدهم مخلوقات غريبة فريدة فى نوعها، تملـؤه بدهشـة سـاذجة، وتنـتزع منه ابتسامة طيبة إلى حد ما. وهو يبدو، إلى جانب جـورج إليوت، شخصًا نصف مثقف، علم نفسه بنفسه، على الرغم من أنه فى بعض الأحـيان، كمـا فـى "الرائعة المجهولة Chef - d'oeuvre inconnu "، كان يفتح آفاقًـا تـتجاوز فـى عمقهـا ورحابـتها كـل قدرات جورج إليوت الفنية. إن قوة بلزاك تكمن فى وصـف التجربة، على حين أن قوة جورج إليوت تكمن فى تحليل التجربة. فهـى تعـرف مـن خـبرتها الخاصة عذاب الصراع مع المشكلات العقلية، وهى تعرف المآسـى الـتى تجلـبها الهـزائم الروحـية، أو لديهـا عـلى الأقـل فكـرة عنها، وإلا لما اسـتطاعت أبدًا أن تخلق شخصية مثل "الدكتور كازوبون"[1]. وبفضل اتجاهها العقلى حققـت مثلا أعلى جديدًا، وفهمًا جديدًا "للحياة العقيمة"، وأضافت نوعًا جديدًا إلى سلسلة "الفاشلين" التى ينتمى إليها أبطال الرواية الحديثة كلهم دون استثناء تقريبًا.

عـلى أن نـزعة جـورج إليوت العقلية لم تكن هى السبب الحقيقى والنهائى لاصـطباغ الـرواية الاجتماعـية بالصـبغة النفسـية، بـل كانت هى ذاتها مجرد مظهر لتراجـع المشـكلات الاجتماعـية أمـام المشـكلات النفسية. فالرواية النفسية هى النوع الأدبـى الخـاص بالطبقة المثقفة من حيث هى طبقة اجتماعية تسير فى طريق التحرر

---

(1) F.R. Leavis : The Great Tradition, 1948, p. 61 .

من البورجوازية، مثلما كانت الرواية الاجتماعية هى النوع الأدبى الخاص بالفئة المثقفة التى كانت لا تزال مندمجة أساسًا فى البورجوازية. ولم تظهر طبقة المثقفين فى إنجلترا على هيئة جماعة بلا روابط، أى "غير مرتبطة اجتماعيًا"[1]، وبمعزل عن كل التمييزات الطبقية"[2]، "تتوسط" بين مختلف الطبقات[3] إلا عند بداية الفترة الوسطى من العصر الفكتورى. فحتى ذلك الحين لم تكن توجد فى إنجلترا أية طبقة مثقفة لديها أى شعور بأنها جماعة اجتماعية مستقلة متمردة على البورجوازية. ذلك لأن الفئة المثقفة تظل محتفظة بارتباطها بالبورجوازية ما دامت هذه الطبقة الأخيرة تتركها تسير فى الطريق الذى تشاء. أما ذلك التباعد الذى أحدثته الرومانتيكية بين الصفوة التقدمية المثقفة وبين الطبقة الوسطى المحافظة فقد خفت وطأته مرة أخرى بتحول الرومانتيكيين أنفسهم إلى الاتجاه الفكرى المحافظ. فكتاب العصر الفكتورى الأول كانوا يناضلون فى سبيل الإصلاح من داخل المجتمع البورجوازى، ولم يدر بخلدهم أبدًا أن يحطموا هذا المجتمع. كذلك فإن البورجوازية لم تنظر إليهم أبدا على أنهم خونة بأى معنى، أو حتى على أنهم غرباء، بل لقد كانت – على العكس من ذلك – تتابع أوجه نشاطهم فى ميدان النقد الاجتماعى والثقافى بتعاطف واستعداد للتفاهم. ذلك لأن الفئة المثقفة كانت تؤدى فى المجتمع البورجوازى وظيفة شعرت الطبقات الحاكمة فى عمومها بأهميتها شعورًا واضحًا كل الوضوح، إذ كانت هى صمام الأمن الذى كان مهددًا بخطر الكبت، تتيح متنفسًا للتوترات الكامنة داخل البورجوازية ذاتها.

ولم تشعر البورجوازية بأنها موطدة الأركان إلى حد لم تعد تحس معه بأى وخز وتأنيب للضمير إلا بعد انتصارها على الثورة وهزيمة "حركة الميثاق"[4]. وعندئذ

---

(1) Alfred Weber : "Die Not der geistigen Arbeiter". Schriften des Vereins f. Sozialpolitik, 1920.

(2) Georg Lukàcs : "Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialcklik." Archiv f. d. Gesch. d. Sozialismus u. die Arbeiterbewegung, 1926, XII, p. 123.

(3) Karl Mannheim : Ideology and Utopia, 1936, pp. 136 ff. – Man and Society in an Age of Reconstruction, 1940, pp. 79 ff.

(4) حركة للطبقة العاملة فى إنجلترا، بدأت حوالى عام ١٨٣٨، كرد فعل على قانون الإصلاح النيابى لعام ١٨٣٢ وغيره من الإجراءات المماثلة التى وجد العمال أنها لم تعطهم حقوقهم، ولم تكفل لهم حق الاقتراع بوجه

خيل إليها أنها لم تعد فى حاجة إلى أى نقد. ولكن الصفوة المثقفة — ولاسيما القطاع المنتج فى المجال الأدبى — فقدت بذلك الإحساس بأن عليها رسالة تؤديها فى المجتمع. فقد وجدت نفسها منعزلة عن الطبقة الاجتماعية التى كانت من قبل هى المتحدثة بلسانها، وأحست بأنها منعزلة تمامًا بين الطبقات الجاهلة والبورجوازية. وكان هذا الشعور هو الذى أدى، لأول مرة، إلى حلول الفئة الاجتماعية التى نسميها اليوم بطبقة المثقفين (الانتلجنسيا) محل الفئة المثقفة القديمة التى ترتبط جذورها الوسطى. ولكن هذا التطور لم يكن فى واقع الأمر إلا المرحلة الأخيرة فى عملية تحرر أخذ فيها ممثلو الثقافة ينعزلون تدريجاً عن ممثلى السلطة. وأول مرحلتين فى هذا التطور هما النزعة الإنسانية وعصر التنوير، فهما قد أتما تحرير الثقافة من العقيدة الجامدة للكنيسة من جهة، ومن دكتاتورية الذوق الأرستقراطى من جهة أخرى. وكانت الثورة الفرنسية تمثل نهاية الاحتكار الثقافى الذى ظلت تمارسه حتى ذلك الحين ألسلطتان العاليتان، ومهدت الطريق للاحتكار الثقافى البورجوازى، الذى بدا وكأن الأمر قد استتب له تمامًا بمجىء ملكية يوليو. وكان انتهاء العهد الثورى حوالى منتصف القرن يمثل الخطوة الأخيرة فى طريق تحرر الفئة المثقفة من الطبقات الحاكمة. والخطوة الأولى نحو ظهور "الانتلجنسيا" بالمعنى الضيق لهذه الكلمة.

ظهرت "الانتلجنسيا" من داخل البورجوازية، وكانت الفئة التى سبقتها فى هذا الاتجاه هى طليعة الطبقة الوسطى التى مهدت الطريق للثورة الفرنسية. ويتميز المثل الثقافى الأعلى لديها بأنه مستنير متحرر، كما أن مثلها الإنسانى الأعلى مبنى على فكرة الشخصية الحرة، التقدمية، التى لا تتقيد بتراث أو تقاليد. وعندما نبذت البورجوازية الانتلجنسيا، وهجرت الانتلجنسيا الطبقة التى ظهرت منها. والتى تربطها بها مصالح مشتركة لا حصر لها. كان ما حدث فى واقع الأمر إجراء غير طبيعى وغير مفهوم. فمن الممكن النظر إلى تحرر الطبقة المثقفة على أنه مرحلة فى عملية التخصص الشاملة، أى على أنه جزء من عملية التجريد التى

خاص. وقد سميت بهذا الاسم لأنها دونت مطالبها فى ميثاق للشعب. وقد هزمت هذه الحركة فى عامى ١٨٤٨ - ١٨٤٩ نتيجة للخلافات الداخلية، ولأن الحكومة قامت ببعض الإصلاحات الجزئية وأصدرت تشريعات انتخابية أدت إلى بعض التحسين فى موقف العمال. (المترجم)

أخذت تتجه، منذ الثورة الصناعية، إلى إلغاء العلاقة "العضوية" بين مختلف مستويات المجتمع، وبين مختلف المهن ومجالات الثقافة. ولكن من الممكن تفسيرها أيضًا بأنها رد فعل مباشر لهذا التخصص نفسه، ومحاولة لتحقيق المثل الأعلى للإنسان الكلى المتكامل الذى يجمع بين القيم الثقافية فى كل لا يتجزأ. فالاستقلال الظاهرى للطبقة المثقفة عن الطريقة الوسطى، وبالتالى عن كل الروابط الاجتماعية، يتمشى مع ذلك الوهم الذى تتمسك به البورجوازية والطبقة المثقفة معًا — وهم الاعتقاد بأن الأمور الذهنية تنتمى إلى عالم يعلو على الفوارق الطبقية. فقد كان المثقفون يحاولون أن يؤمنوا بأن للحق والجمال طبيعة مطلقة، لأن هذا يجعلهم يبدون ممثلين لحقيقة "أرفع"، ولأنه يعوضهم عن افتقارهم إلى النفوذ فى المجتمع. وعملت البورجوازية من ناحيتها على تأييد زعم المثقفين بأن لهم مركزا مستقلاً عن الطبقات وعاليًا عليها، لأنها تخيلت أنها تستطيع أن تجد فى ذلك دليلاً على وجود قيم إنسانية شاملة، وعلى إمكان نسيان الفوارق الطبقية. ولكن العلم لأجل العلم، أو الحقيقة لأجل الحقيقة، شأنهما شأن "الفن لأجل الفن"، ليسا إلا نتيجة لتباعد المثقفين عن الشئون العملية. وقد دفعت البورجوازية ثمنًا للمثالية التى تنطوى عليها هذه المبادىء، هو أنها تجاوزت عن كراهيتها للأمور العقلية، ومن جهة أخرى فإن المثقفين عبروا على هذا النحو عن غيرتهم من الطبقة الوسطى الجبارة. وليس فى حسد الفئات المثقفة لسادتها شىء جديد، إذ أن أصحاب النزعة الإنسانية كانوا يعانون هذا الشعور من قبل، وهو قد ولد لديهم كل الأعراض العصابية لعقدة النقص. ولكن كيف كانت طبقة تتخيل أنها تملك الحقيقة، تبرر لنفسها الشعور بالغيرة والحسد والكراهية نحو الطبقة التى كانت تملك كل قوة اقتصادية وسياسية؟ لقد كانت ضمانات "الحقيقة" كلها فى متناول أيدى رجال الكنيسة فى العصور الوسطى، ولكن كان لديهم أيضًا جزء من وسائل القوة الاقتصادية والسياسية. وبفضل الجمع بين هذين الأمرين، ظلت الظواهر المرضية التى ولدها الانقسام اللاحق لمجالى السلطة هذين مجهولة لديهم.

وفى مقابل طبقة رجال الدين فى العصور الوسطى، نجد أن الجماعات المثقفة الحديثة ينتمى أفرادها أصلاً إلى طبقات متعددة من الناحية المالية والمهنية،

وتمثل مصالح وآراء مستويات متعددة للمجتمع، هى فى كثير من الأحيان مستويات متعارضة. هذا الافتقار إلى التجانس يقوى لديها الشعور بأنها تقف فوق مستوى الفوارق الطبقية وبأنها تمثل الضمير الحى للمجتمع. وهى تشعر نتيجة للأصل المختلط الذى تنحدر منه، بالحدود الفاصلة بين مختلف الأيديولوجيات والثقافات على نحو أقوى مما كانت تشعر بذلك الفئات المثقفة السابقة، وتعمل على زيادة حدة النقد الاجتماعى، الذى سبق لها أن شعرت بأن من واجبها ممارسته حين كانت متحالفة مع الطبقة الوسطى. ولقد كانت مهمتها تنحصر منذ البداية فى إيضاح المسلمات التى ترتكز عليها القيم الثقافية، وقد صاغت الأفكار التى كانت تبنى عليها النظرة البورجوازية إلى العالم، ووضعت المضمون الأيديولوجى للنظرة البورجوازية إلى الحياة، وأدت وظيفة التفكير التأملى، والتعمق الباطن، والتسامى، فى عالم تسوده الروح التجارية العملية — أى أنها كانت، بالاختصار، الناطقة بلسان الأيديولوجية البورجوازية. أما الآن فقد ضعفت الروابط بين فئة المثقفين وبين الطبقة الوسطى، وتحولت الرقابة التى تفرضها الطبقة الحاكمة على ذاتها إلى نقد هدام، وتحول مبدأ الديناميكية والتجديد إلى مبدأ الفوضوية. ولقد كانت الفئة المثقفة التى ظلت متحدة مع البورجوازية هى رائدة الإصلاحات، أما الانتلجنسيا التى هجرت البورجوازية فأصبحت عنصر تمرد وتحلل. فحتى عام ١٨٤٨، كانت الانتلجنسيا هى الطليعة العقلية للبورجوازية، أما بعد عام ١٨٤٨ فإنها أصبحت — عن وعى أو دون وعى — نصيرة الطبقة العاملة. ذلك لأن افتقار حياتها إلى الأمان جعلها تشعر بأن هناك مصيرًا واحدًا يجمع بينها وبين الطبقة العاملة إلى حد ما، وزاد هذا الشعور بالتضامن من استعدادها للتآمر، عندما تحين الفرصة، ضد البورجوازية، والاشتراك فى الإعداد للثورة المضادة للرأسمالية.

وبظهور حركة "البوهيميين" أصبحت نقاط الالتقاء بين الطبقة المثقفة والطبقة العاملة تزيد بكثير عن مجرد الشعور العام بالتعاطف. ذلك لأن البوهيميين لم يكونوا هم أنفسهم، فى واقع الأمر، إلا جزءا من الطبقة العاملة. وهم يمثلون فى بعض النواحى أكمل صورة للانتلجنسيا، كما يمثلون فى الوقت ذاته صورة خلابة لها. وهم قد أكملوا تحرر الانتلجنسيا من الطبقة الوسطى، ولكنهم فى الوقت ذاته

حولوا الصراع ضد التقاليد البورجوازية إلى نوع من الهوس الفكرى، أو من جنون الاضطهاد. وهم قد حققوا من جهة المثل الأعلى للتركيز المطلق على الأهداف الروحية، ولكنهم من جهة أخرى تجاهلوا بقية قيم الحياة، وحرموا العقل، المنتصر على الحياة، من نفس الهدف الذى انتصر من أجله. وفى نهاية الأمر اتضح أن استقلالهم عن العالم البورجوازى لم يكن إلا حرية موهومة، إذ أنهم شعروا بأن اغترابهم عن المجتمع هو وزر ثقيل، وإن لم يكونوا قد اعترفوا بهذا الوزر. كما اتضح أن غرورهم إنما هو تعويض زائد عن ضعفهم المفرط، وأن تأكيدهم لأنفسهم إنما هو شك فى قدراتهم الخلاقة. وقد حدث هذا التطور فى فرنسا قبل أن يحدث فى إنجلترا. ففى حالة هذه الأخيرة ظهر فى أواسط القرن أول ممثلى الانتلجنسيا "غير المرتبطة"، "المستقلة التفكير"، بظهور رسكين وجون استورت مل وهكسلى وجورج إليوت وأنصارهم. ولكن الأمر لم تكن له فى ذلك الوقت أية صلة بالتحول إلى ثورة بروليتارية، أو بتكوين "حركة بوهيمية". فقد استمر الارتباط بالطبقة الوسطى فى إنجلترا على درجة من الوثوق كانت فيها الانتلجنسيا تفضل أن تجد ملجأ فى "النزعة الأخلاقية الأرستقراطية"[1] على أن تقف فى جبهة واحدة مع الجماهير العريضة. وحتى "جورج إليوت" ذاتها كانت تنظر إلى المشكلة التى كانت فى حقيقتها مشكلة اجتماعية، على أنها مشكلة نفسية وأخلاقية فى أساسها، وكانت تلتمس فى علم النفس إجابة عن الأسئلة التى لا يمكن أن يجيب عنها إلا علم الاجتماع. وبذلك خرجت عن الطريق الذى أصبحت تسير فيه الآن الرواية الروسية، والذى اكتمل تحققها فيه.

إن الرواية الروسية هى فى أساسها من خلق الانتلجنسيا الروسية، أى من خلق تلك الصفوة العقلية التى نبذت روسيا الرسمية، وفسرت الأدب على أنه يعنى النقد الاجتماعى قبل كل شيء. والرواية بأنها الرواية "الاجتماعية". ففى روسيا لم تعرف الرواية من حيث هى مجرد تسلية أو مجرد تحليل للشخصيات دون أن تكون لها أية دلالة أو منفعة اجتماعية، إلا بعد بداية العقد الثامن من القرن. فقد كانت

---

(1) Cf. Hans Speier : "Zur Soziologie der buergerl. Inlettigenz in Deutschland." Die Gesellschaft, 1929, II, p. 71 .

البلاد في حالة من الغليان العنيف، وبلغ الوعي السياسي والاجتماعي لدى جمهور القراء درجة من النمو أصبح من المستحيل معها أن يظهر فيها مبدأ مثل "الفن لأجل الفن". وكان مفهوم الانتلجنسيا في روسيا مرتبطا دائما بمفهوم النشاط الإيجابي، وكان ارتباطها بالمعارضة الديمقراطية أوثق بكثير مما كان في الغرب. ولا يمكن بأي معنى أن يحسب الوطنيون المحافظون ضمن هذه الانتلجنسيا المكافحة التي تكون فئة مقفلة على نفسها[1]، بل أن أعظم أقطاب الرواية الروسية؛ مثل "ديستويفسكي"، "وتولستوي"، لا ينتميان إليها إلا إلى مدى محدود، ومع ذلك فإنهما قد تأثرا إلى حد بعيد، في موقفهما النقدي من المجتمع، بطريقة تفكير الانتلجنسيا. وأسهما بفنهما في عملها الهادم، على الرغم من أنهما رفضا، على المستوى الشخصي، أن تكون لهما أية صلة بهذا العمل[2].

لقد ظهر الأدب الروسي الحديث كله من روح المعارضة. فهو يدين بعصره الذهبي الأول لأوجه النشاط الأدبي لطبقة السادة أو الأعيان التقدمية، ذات النزعة العالمية، التي كانت تسعى إلى نشر أفكار التنوير والديمقراطية، في مقابل النزعة الاستبدادية لدى القياصرة. ففي عصر بوشكين كانت طبقة النبلاء المتحررة، الميالة إلى الأفكار الغربية، هي الطبقة المثقفة الوحيدة في المجتمع الروسي. صحيح أن ظهور الرأسمالية التجارية والصناعية أدى إلى انضمام عدد كبير من الفنيين والمحامين والصحفيين إلى طبقة المشتغلين بالمهن الذهنية، وهي الطبقة التي كان قوامها قبل ذلك يتألف من الموظفين والأطباء[3]، ولكن الإنتاج الأدبي ظل في أيدي الضباط الأرستقراطيين الذين دفعهم عدم رضائهم بمهنتهم إلى أن يأملوا في العالم البورجوازي الحر أكثر مما كانوا يأملونه في الإقطاع المتداعي في عصرهم[4]. وقد نجحت الرجعية، التي هامت بقوة متجددة بعد هزيمة حركة الديسمبريين (Decembrists) في تفريق الثوار. ولكنها لم تنجح في الحيلولة دون تكوين طليعة

---

(1) D.S. Mirsky : Contemp. Russian Lit., 1926, pp. 42 – 3.

(2) D.S. Mirsky : A Hist. Of Russian Lit., 1927, pp. 231, 322 .

(3) M.N. Pokrovsky : Brief Hist. Of Russia, I, 1933, p. 144.

(4) D.S. Mirsky : Russia. A Social History, 1931, p. 199.

سياسية وأدبية جديدة — هي الانتلجنسيا. وبظهور هذه الطبقة المثقفة انتهى عهد سيطرة طبقة النبلاء على الأدب الروسي، وهي السيطرة التي كانت كاملة حتى نهاية العقد الثامن. وكان موت "بوشكين" إيذانًا بنهاية عهد : إذ انتقلت الزعامة الفكرية إلى أيدى الانتلجنسيا، وظلت على هذا النحو حتى الثورة البلشفية[1].

ولقد كانت الصفوة المثقفة الجديدة جماعة مختلطة، تتألف من عناصر من النبلاء وعناصر شعبية، مستمدة من المنفصلين عن طبقتهم، سواء أكانت طبقتهم هذه عليا أم دنيا. فأفرادها كانوا من جهة "نبلاء ذوى ضمير حى"، تقترب نظرتهم العامة إلى حد ما من نظرة "الديسمبريين"، كما كانوا من جهة أخرى أبناء أصحاب حوانيت، وموظفين صغارا، وقساوسة للمدن، وأرقاء محررين كانوا يوصفون عادة بأنهم "أناس من أصل مختلط"، يحيا معظمهم حياة "الفنانين المتحررين" غير المستقرة، كما كان منهم طلبة ومعلوم خصوصيون وصحفيون. ولقد كانت هذه العناصر الشعبية، حتى أواسط القرن، أقلية بالنسبة إلى النبلاء، ولكن عددهم أخذ يزداد بالتدريج، وانتهى بهم الأمر إلى التفوق على كل العناصر الأخرى فى الانتلجنسيا. وكان أهم دور فى النمط الجديد هو ذلك الذى يقوم به أبناء القساوسة، الذين أدت بهم العداوة الطبيعية بين الأب والابن إلى أن يكونوا أقوى فئات الانتلجنسيا تعبيرا عن المعتقدات المضادة للدين والتراث. فكانوا يقومون بنفس الوظيفة التى كان يقوم بها أبناء رجال الدين فى أوربا فى القرن الثامن عشر، التى كان الموقف فيها مشابهًا للموقف السائد فى روسيا قبل الثورة. ومن هنا لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون اثنان من أهم رواد العقلانية الروسية، وهما "تشيرنيشفسكى Chernyshevsky " و"دبروليوبوف Dobrolyubov "، من أبناء القساوسة وأن يكونا قد انبثقا من بين سكان الطبقة الوسطى فى المدن التجارية الكبرى.

ولقد كانت جامعة موسكو، بما فيها من اتحادات طلابية وجمعيات ثقافية، مركز الانتلجنسيا الجديدة المقتلعة من جذورها الطبقية. ويدل التضاد بين الحى القديم، البالى، الباحث عن اللذة، بما فيه من موظفين كبار وقادة جيش،

---

(1) Janko Lavrin : Pushkin and Russian Literature, 1947, p. 198.

وبـين المديـنة الجامعـية الجديدة، بشبابها المتحمس المتعطش إلى المعرفة ، على أصل التغير الثقافى الذى أخذ يطرأ الآن[1]. فقد كان الطالب الفقير، المعتمد على ذاته، هو أنمـوذج الانتلجنسـيا الجديدة، مثلما كان الضابط النبيل فى الحرب هو ممثل الصفوة المثقفة القديمة. ومع ذلك فإن المجتمع الثقافى فى موسكو ظل محتفظًا بطابعه نصف الأرستقراطى وقتًا ما، وظلت المناقشات الفلسفية تدور فى معظم الأحيان داخل الصالونات حتى نهاية "الأربعينات"[2]، ولكن هذه الصالونات لم تعد مقفلة على فئة محددة، وأخذت تفقد بالتدريج أهميتها السابقة. وفى الستينات اكتمل اصطباغ الأدب بالصبغة الديمقراطية وتكوين الانتلجنسيا الجديدة. وبعد تحرير الفلاحين اتسع نطاق الانتلجنسيا اتساعا كبيرا بانضمام جماهير غفيرة إليها من بين صفوف طبقة النبلاء الدنيا التى أصابها الفقر، ولكن العناصر الجديدة لم تغير من التركيب الداخلى لهذه الفئة. واضطر ملاك الأرض الذين حل بهم الخراب إلى الاشتغال بالأعمال العقلية، والتكيف مع طبيعة حياة الانتلجنسيا البورجوازية لكى يستطيعوا إعالة أنفسهم، ومع ذلك ينبغى أن يلاحظ أن تحولهم هذا لم يكن مؤديًا فقط إلى زيادة عدد المتأثرين بالثقافة الغربية، من أصحاب الآراء التقدمية العالمية، بل زاد أيضًا بنفس المقدار، وربما بمقدار أعظم، من عدد أنصار القومية السلافية. مما أدى إلى إيجاد نوع من التوازن بين الجماعتين.

ولقد كان رد الفعل الذهنى الذى أثارته عقلانية الانتلجنسيا المتأثرة بطريقة التفكير الغربية مناظرًا للنزعة التاريخية الرومانتيكية والنزعة التقليدية التى كانت تمثل رد فعل أوروبا الغربية على الثورة الفرنسية قبل ذلك بنصف قرن. فالقوميون السلاف هم الورثة العقليون غير المباشرين، وغير الواعين فى معظم الأحيان، لبيرك Bruke ودى بونال de Bonald ودى ميستر، وهيردر، وهامان وميزر Moeser وآدام مولر. كما أن أنصار الفكر الغربى هم تلاميذ فولتير والموسوعيين والمثالية الألمانية. وفيما بعد، تلاميذ الاشتراكيين من أمثال سان سيمون وفوربيه وكانت من جهة، وتلاميذ الماديين من أمثال فوربرياخ وبوشنر Buechner وفوجت Vogt

---

[1] D.S. Mirsky : A Hist. Of Russian Lit., pp. 203 – 4 .

[2] Ibid., p. 282 .

ومولشوت Moleschott " من جهة أخرى. ولقد كان الأولون، على خلاف أنصار الفكر الغربى من دعاة التحرر الفكرى العالمي الإلحادى، يؤكدون قيمة التقاليد القومية والدينية، ويجهرون بإيمانهم الصوفى بالفلاح الروسى، وولائهم للكنيسة الأرثوذكسية. وقد أعلنوا، على عكس الاتجاه العقلانى والوضعى — إنهم مؤمنون بفكرة لا عقلية هى فكرة النمو التاريخي "العضوى". وكانوا يصورون الروسيا القديمة، "بمسيحيتها الأصيلة" وتحررها من الروح الفردية الغربية، على أنها المثل الأعلى والخلاص النهائى لأوربا، تماما كما كان أنصار الفكر الغربى يرون من جانبهم أن المثل الأعلى للروسيا وخلاصها ليس إلا الاقتداء بأوروبا. والواقع أن روح القومية السلافية ذاتها قديمة جدا، بل هى أقدم حتى من حركة مقاومة إصلاحات بطرس الأكبر، ولكنها لم تبدأ وجودها الرسمى إلا بالصراع ضد بيلنسكى Belinsky وعلى أية حال فإن الحركة تدين بحماستها وبرنامجها المحدد للمعارضة التى وقفت فى وجه "رجال الأربعينات". ولقد كان زعماء هذه الحركة القومية السلافية الواضحة نظريًا، والمحددة ببرنامج واع — كانوا فى البداية ملاكًا أرستقراطيين للأرض فى أغلب الأحيان، وكانوا لا يزالون يعيشون فى ظل الأوضاع الإقطاعية القديمة، ويخفون نزعتهم السياسية والاجتماعية المحافظة، وراء قناع من أيديولوجية "روسيا الغالية" و"الرسالة المقدسة للشعوب السلافية". ولم تكن عبادة التقاليد القومية عندهم أكثر من وسيلة لمكافحة التقدمية التى ينادى بها أنصار الثقافة الغربية، كما لم يكن تحمسهم للفلاح الروسى، على طريقة روسو الرومانتيكية، سوى الشكل الأيديولوجى لمحاولتهم التمسك بالأوضاع الإقطاعية الأبوية القديمة.

ومع ذلك فإن حركة القومية السلافية ليست مرادفة تمامًا للرجعية والروح المحافظة. فقد كان هناك أصدقاء حقيقيون عديدون للشعب من بين القوميين السلاف، مثلما كان هناك أعداء عديدون للديمقراطية من بين أنصار الفكر الغربى. ومن المعروف أن هيرزن Herzen نفسه كانت عنده تحفظات معينة على النظم الديمقراطية الغربية. وعلى أية حال فإن القوميين السلاف الأوائل كانوا خصومًا للأوتوقراطية القيصرية، وهاجموا حكومة نقولا الأول. وصحيح أن القوميين السلاف

المتأخرين قد اتخذوا موقفا أكثر إيجابية نحو النظام القيصرى، وهو موقف تؤلف فكرته جزءا لا يتجزأ من نظريتهم السياسية وفلسفتهم فى التاريخ، ولكن ظل يوجد من بين مؤيديهم أشخاص ديمقراطيون. والواقع أن من الواجب تقسيم الحركة القومية السلافية بأسرها إلى مرحلتين، كما أن هناك جيلين مختلفين من أنصار الفكر الغربى. فكما تطورت النزعة الإصلاحية والعقلانية فى الأربعينات إلى الاشتراكية والمادية فى الستينات والسبعينات، كذلك تحولت حركة القومية السلافية عند ملاك الأرض الإقطاعيين إلى حركة الجامعة السلافية Pan - Slavism وحركة الشعبيين Populism عند دانيلفسكى Danilevsky وجريجوريف Grigoriev ودستويفسكى. وأصبح الاتجاه الديمقراطى الأحدث عهدا مضادا تماما للاتجاه الأرستقراطى الأسبق[1]. وبعد تحرير الفلاحين انفصل كثير من الكتاب القدامى عن المثقفين ذوى النزعة الغربية، وانضموا إلى القوميين، بحيث لم يعد من الممكن تأكيد أن "الأدب المحافظ أضعف إلى حد ملحوظ من الأدب التقدمى، من حيث الكم والكيف معًا"[2].

عند هذه المرحلة أصبح الاختلاف بين القوميين السلاف وبين أنصار الفكر الغربى ينحصر فى طرق كفاحهم أكثر مما ينحصر فى أهدافهم . فقد أصبحت روسيا المثقفة كلها تأخذ "بالفكرة السلافية"، وصار كل المثقفين وطنيين ودعاة "للرسالة الروسية المقدسة"، وكانوا "يركعون فى عبادة صوفية خاشعة أمام فراء الغنم الروسى"، ويدرسون الروح الروسية، ويشعرون بحماسة متزايدة نحو "الشعر الاثنوجرافى". وكانت عبارة بطرس الأكبر "إننا نحتاج إلى أوروبا لمدة بضع عشرات من السنين، وبعد ذلك سنتمكن من أن ندير ظهرنا لها" لا تزال تتفق مع آراء معظم المصلحين. بل أن نفس لفظ narod الذى يعنى "الشعب، والأمة" معًا، جعل من الممكن محو التفرقة بين الديمقراطيين والقوميين[3]. وأهم سبب ينبغى أن تعزى إليه الميول السلافية لدى التقدميين المتحررين هو أن الروسيين، الذين كانوا لا يزالون فى

---

(1) Ibid., p. 204.

(2) Th. G. Massaryk : The Spirit of Russia, 1919, I, p. 148 .

(3) تورجنيف. فى رسالة إلى هرزن بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٦٢ .

المراحل الأولى للرأسمالية، كانوا أشد تجانسا بكثير من حيث هم أمة، أعنى أقل انقسامًا بفعل الفوارق الطبقية من شعوب الغرب. فكل الصفوة المثقفة فى روسيا كانت فى نظرتها العامة متأثرة "بروسو"، وكانت معادية، بدرجات متفاوتة، للفن والثقافة المعقدة، وكانت تشعر بأن التراث الثقافى للغرب، وللعصر الكلاسيكى القديم، ولكنيسة روما، ومدرسة العصور الوسطى، وعصر النهضة، والإصلاح الدينى، بل والنزعة الفردية الحديثة إلى حد ما، والنزعة العلمية والجمالية، كل هذه عقبات فى طريق تحقيق أهدافها الخاصة[1]. وهكذا فإن النزعة النفعية الجمالية عند بيلنسكى، وتشرنيشفسكى، وبيزاريف، لم تكن تقل عداء للتراث عن اتجاه تولستوى المعادى للفن. بل أن الأدوار لم تكن موزعة بدقة بين أنصار الفكر الغربى وبين القوميين السلاف فى النزاع الهائل بين النزعة الذاتية والنزعة الموضوعية، وبين الروح الفردية والروح الجماعية، والحرية والسلطة، على الرغم من أنصار الفكر الغربى كانوا يميلون بالطبع إلى المثل الأعلى التحررى، على حين أن القوميين السلاف كانوا أميل إلى المثل الأعلى القائم على احترام السلطة. ولكن بيلنسكى وهيرزز صارعا فى صدد مشكلة الحرية الفردية بنفس الروح اليائسة، بل فى كثير من الأحيان بنفس الطريقة العاجزة، التى كان يصارع بها دستويفسكى أو تولستوى بالنسبة لهذه المشكلة ذاتها. والواقع أن كل البحث النظرى الفلسفى عند الروس يدور حول هذه المشكلة، كما أن خطر النسبية الأخلاقية، وشبح الفوضوية، والقلق من الجريمة، يشغل كل المفكرين الروس ويخيفهم. ولقد كانت المشكلة الأوروبية الكبرى الحاسمة — مشكلة اغتراب الفرد عن المجتمع، وعزلة الإنسان الحديث ووحشته — تتخذ فى نظر الروس طابع مشكلة الحرية. ولم يحدث فى أى مكان أن عاش المفكرون هذه المشكلة على نحو أعمق وأشد تأصلاً مما عاشها الروس، كما أن أحدًا لم يضطرب بها مثلهم، ولم يشعر أحد بالجزع إزاء المسئولية التى تنطوى عليها محاولة حلها بقدر ما شعر تولستوى ودستويفسكى. ذلك لأن بطل "ذكريات من العالم الأدنى"، وكذلك راسكولنيكوف وكيريلوف وإيفان كارامازوف — كل هؤلاء يصارعون هذه المشكلة، وكلهم يكافحون

---

(1) E.H. Carr : Dostoevsky, 1931, p. 268 .

ضد خطر السقوط فى غياهب الحرية غير المقيدة، والاختيار الفردى، والأنانية. ولم يكن دستويفسكى يهدف من رفضه للفردية، ونقده لأوروبا العقلانية والمادية، وتمجيده للتضامن والحب الإنسانى، إلا إلى الحيلولة دون تطور لابد أن يؤدى حتمًا إلى نزعة فلوبير التقدمية. فقد كانت الرواية الغربية تنتهى بوصف الفرد المغترب عن المجتمع، الذى ينهار تحت وطأة عزلته، أما الرواية الروسية فتصور، من البداية إلى النهاية، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه إخوته فى الإنسانية. وهذا الفارق كفيل بتفسير الطابع الإشكالى لشخصيات مثل راسكولنيكوف وإيفان كارامازوف عند دستويفسكى، أو بيير بيزوخوف وليفين عند تولستوى، وبتفسير دعوة هؤلاء الكتاب إلى الحب والإيمان، بل إنه كفيل بتفسير ذلك الطابع المميز للأدب الروسى كله، والذى يجعلنا نشعر بأن هذا الأدب يحمل رسالة مقدسة.

والواقع أن الرواية الروسية أشد تحيزا بكثير لغايات محددة من الرواية فى أوروبا الغربية. ذلك لأن المشكلات الاجتماعية تحتل فيها مكانًا أكبر، وموقعًا أهم بكثير، فضلاً عن أنها ظلت محتفظة بمركز الصدارة مدة أطول، ودون منافس، إلى حد يزيد عما كان حادثًا فى الأدب الغربى. ولقد كان الارتباط بالمسائل السياسية والاجتماعية الجارية أوثق منذ البداية، فى حالة الأدب الروسى منه فى أعمال الكتاب الفرنسيين والإنجليز فى الفترة نفسها. ففى روسيا لم يكن الحكم المطلق يترك للطاقات الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب، وكانت الرقابة تؤدى إلى حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية، التى كانت هى المتنفس الوحيد لهذا النقد[1]. وهكذا اكتسبت الرواية بوصفها النوع الأدبى الذى يتمثل فيه النقد الاجتماعى بمعناه الصحيح، طابعًا إيجابيًا، تعليميًا، بل تنبؤيًا. لم تكتسبه فى الغرب قط، وظل الكتاب الروس هم معلمى شعبهم وأنبياءه، فى الوقت الذى كان فيه أدباء الغرب ينحدرون إلى مستوى السلبية والعزلة المطلقة. والواقع أن القرن التاسع عشر كان هو عصر التنوير بالنسبة إلى الروس؛ وهم قد ظلوا محتفظين

(1) D.S. Mirsky : A Hist. Of Russian Lit., p. 219 .

بحماسة سنوات ما قبل الثورة وتفاؤلها لمدة قرن كامل بعد شعوب الغرب. ولم تجرب روسيا خيبة الأمل التى عانتها الشعوب الأوروبية بعد ثوراتها التى شوهت وهزمت غدرا، ولم يكن يوجد لديها أثر لذلك العناء الذى تملك فرنسا وإنجلترا بعد ١٨٤٨. وكانت قلة خبرة الأمة الشابة، وعدم انهزام مثاليتها الاجتماعية، هى التى أدت إلى بقاء الرواية ذات النزعة الطبيعية فى حالة من النضارة المباشرة بمستقبل باهر فى روسيا، فى الوقت الذى كانت فيه النزعة الطبيعية قد بدأت تتحول إلى نزعة انطباعية سلبية فى فرنسا وإنجلترا. فالأدب الروسى كان قد انتقل من يد طبقة النبلاء المتعبة العاثرة الحظ إلى يد طبقة صاعدة، فى نفس الوقت الذى كانت فيه الصفوة البورجوازية المثقفة فى الغرب قد أصبحت منهوكة القوى، وشعرت بأنها مهددة بالقوة الصاعدة من أدنى. ومن هنا تمكن الأدب الروسى من التغلب على ذلك السأم من الحياة، الذى كان قد بدأ يظهر فى كتابات النبلاء ذوى الميول الرومانتيكية، بل ومن التغلب أيضًا على روح الاستسلام والشك التى تسود الأدب الغربى الحديث. فالرواية الروسية، بالرغم من بعض ألوانها القاتمة، إنما هى تعبير عن روح تفاؤلية لا تقهر، ودليل على الإيمان بمستقبل روسيا والجنس البشرى، وهى قد كانت ولاتزال، تستلهم روحا إيجابية عامرة بالأمل، وحنينا دينيًا إلى الخلاص، ويقينًا من إمكان تحقيقه. ولا يتخذ التعبير عن هذا التفاؤل مظهر الأحلام التى تتحقق فيها الأمانى، أو "النهايات السعيدة" الرخيصة بأية حال، بل يتخذ مظهر الإيمان المؤكد بأن الآلام والتضحيات البشرية لها دلالتها، ولا يمكن أن تضيع عبثًا. فأعمال كبار الروائيين الروس تنتهىéâ كلها تقريبًا بروح مفعمة بالعزاء، وإن كانت نهاياتها حزينة جدا فى كثير من الأحيان، وهى أكثر جدية من روايات الكتاب الفرنسيين، ولكنها لا تعادلها أبدًا فى مرارتها، أو فى بأسها.

والواقع أن معجزة الرواية الروسية تنحصر فى أنها، برغم حداثتها لم تقتصر على الوصول إلى أعلى القمم التى بلغتها الرواية الفرنسية والإنجليزية. بل تفوقت عليهما، وأصبحت تمثل أشد الأنواع الأدبية تقدمية وقوة فى ذلك العصر. والحق أن الأدب الغربى كله فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ليبدو هامدا راكدا لو قورن بأعمال دستويفسكى وتولستوى. فأنا كارنينا، والأخوة كارامازوف،

تمثل قمة النزعة الطبيعية الأوروبية، وهما تلخصان الإنجازات النفسية للرواية الفرنسية والإنجليزية وتتجاوزانها دون أن تفقدا لحظة واحدة إحساسهما بالعلاقات الهائلة التى تتجاوز النطاق الفردى فى الحياة. وكما أن الرواية الاجتماعية قد اكتملت عند بلزاك، والرواية التربوية عند فلوبير، ورواية المغامرات عند ديكنز. فكذلك دخلت الرواية النفسية مرحلة النضج التام عند دستويفسكى وتولستوى. فهذان الروائيان يمثلان نهاية التطور الذى بدأ، من جهة، فى الرواية العاطفية عند روسو ورتشاردسن وجوته، وبدأ من جهة أخرى فى الرواية التحليلية عند ماريفو وبنجامين كونستانت وستاندال. وقد بدأ علم النفس الحديث بوصف التمزق الداخلى للنفس البشرية، وبوصف الشقاق الذى لا يمكن رده ببساطة إلى صراع داخلى محدد. صحيح أن أنتيجونا كانت من قبل موزعة بين الواجب والهوى، وأن أبطال كورنى يمكن أن يقال عنهم أنهم لم يعرفوا شيئًا سوى هذا الصراع. كذلك جعل شيكسبير من تردد البطل موضوعًا رئيسيًا للدراما. ولكن عوامل الكبت، فى حالة شيكسبير. ليست مستمدة من دافع أخلاقى فحسب، كما هى الحال عند سوفوكليس وكورنى. بل أيضًا من الأعصاب، أى من مجال فى النفس البشرية لا يمكن الوعى به أو التحكم فيه. ومع ذلك فإن الميول النفسية المتعارضة تظل تبدو منفصلة بعضها عن البعض، ويتخذ الحكم الأخلاقى للشخصيات على دوافعها الخاصة طابعًا متسقًا واضح المعالم كل الوضوح. وأقصى ما يمكن أن يقال عنها هو أنها تتأرجح فى الانقياد أخلاقيًا لجانب أو آخر من هذه الدوافع. ولم يبدأ تفكك الشخصية، الذى يمضى فيه الصراع الانفعالى إلى حد لا يعود معه الفرد يدرك بوضوح دوافعه الخاصة. ويغدو معه مشكلة فى نظر نفسه، إلا فى بداية القرن الماضى. فقد أدى الجمع بين الرأسمالية الحديثة وبين الرومانتيكية، واغتراب الفرد عن المجتمع، إلى بعث الشعور بالشقاق الروحى أولاً، وبالتالى إلى توليد الشخصية الإشكالية الحديثة. لقد كانت المتناقضات النفسية عند شيكسبير، وعند كتاب العصر الإليزابيثى فى أغلب الأحيان أمورا ممتنعة. وهى تمثل مرحلة فى التطور تسبق التركيب الذى توصلت إليه النزعة الكلاسيكية. وبعبارة أخرى فإن كتاب الدراما لم يكونوا قد تعلموا بعد بالتجربة كيف يرسمون شخصيات تسلك على نحو مطرد متسق. كما أنهم لم يكونوا

يعلقون أهمية خاصة على تجانس الصورة الكلية. أما الشخصيات غير المتسقة فى الأدب الرومانتيكى فهى تعبير عن رد فعل واع مؤكد بطريقة متعمدة، على عقلانية نظرة العصر الكلاسيكى الجديد إلى النفس البشرية. فقد كانت الشخصيات الوحشية الغريبة تفضل لأن المشاعر الغامضة المضطربة كانت تعد أكثر أصالة وصدقًا من المنهجى المتسق. وكان أوضح تعبير عن الذهن الذى يدخل فى شقاق مع ذاته ولا يعود من الممكن رده إلى أية وحدة معقولة (وهو فى الوقت ذاته تعبير ساذج إلى حد ما) هو فكرة الازدواج (double) ، التى اقتبسها "دستويفسكى" عن الرومانتيكيين بوصفها شرطا دائمًا لرسم الشخصيات، والتى احتفظ بها إلى النهاية.

ومع ذلك فإن الصراع ضد الرومانتيكية، والتأرجح الدائم بين الموقفين الرومانتيكى والمضاد للرومانتيكى، هو وحده الذى أدى إلى التفكك المطلق لوحدة الشخصية، أعنى ذلك الانحلال الذى لا يقتصر على عدم تماسك عناصر النفس البشرية، بل يتمثل أيضًا فى تبدلها وتحولها الدائم وإعادة تقويمها وتفسيرها باستمرار. فعند "ستاندال"، الذى كان هو بداية هذه المرحلة، نرى المكونات المختلفة للنفس وهى تغير طبيعتها أمام أعيننا. وأصبح معيار النظرة النفسية المقبولة هو أن يتخذ فيها وصف أية حال روحية طابعا مؤقتًا، وأن تكون المواقف الروحية ذات طابع غير محدد المعالم، ولم يعد يحكم على أية صورة للنفس البشرية بأنها طريقة تستحق الاهتمام من الناحية الفنية إلا إذا كانت صورة متنوعة الألوان متعددة الجوانب. أما المرحلة الأخيرة فى هذا التطور فقد تم بلوغها فى شخصيات "دستويفسكى"، التى هى شخصيات لا عقلية تماما، يستحيل التنبؤ بسلوكها. فقد أصبح المعيار النفسى السائد الآن هو ذلك الجانب الذى يعبر عنه قولنا "إنك لست على ما تبدو عليه"، وأصبح ما هو غريب غامض شيطانى غير مفهوم فى الإنسان هو الذى يعد. من الآن فصاعدا، الشرط الضرورى لدلالته النفسية. والحق أننا لو قارنا شخصيات الأدب الأقدم عهدًا بشخصيات دستويفسكى، لبدت على الدوام خيالية غير محددة المعالم. وبطبيعة الحال فنحن نعلم اليوم أن سيكولوجية "دستويفسكى" ذاتها كانت لا تزال حافلة بالسمات التقليدية، وإنها تستغل بقايا الفجاجة الرومانتيكية والنزعة البايرونية (نسبة إلى بايرون) إلى أقصى حد. ونحن ندرك أن

دستويفسكي ليس بداية بل نهاية، وأنه برغم كل أصالته وغزارة إنتاجه، لم يكن ليرفض على الإطلاق أن يستفيد من إنجازات الرواية النفسية الأوروبية الغربية وينميها بإطراد.

لقد اكتشف "دستويفسكي" أهم مبدأ في علم النفس الحديث: وأعنى به ازدواج اتجاه المشاعر، والطبيعة المنقسمة لكل الاتجاهات الروحية، التى تعبر عن نفسها فى أشكال مبالغ فيها، مفرطة فى طابعها الاستعراضى. فشخصياته لا تقتصر على الجمع بين الحب والكراهية، بل تجمع أيضًا بين الكبرياء والمذلة، والغرور والتواضع، والقسوة وتعذيب الذات، والحنين إلى ما هو رفيع جليل، و"الحنين إلى القذارة". وهو يجمع بين شخصيات مثل راسكولنيكروف وسفيدريجايلوف، بل مثل ميشكين وروجوجين، وإيفان كارامازوف وسميردياكوف، بوصفها مظاهر متنوعة لمبدأ واحد. فكل دافع، وكل إحساس، وكل فكرة، تولد نقيضها بمجرد أن تنبثق من وعى هؤلاء الناس. أن أبطال دستويفسكي يواجهون دائمًا اختيارا بين طريقين يتعين عليهم الاختيار بينهما، ولكنهم لا يستطيعون ذلك، ومن هنا كان تفكيرهم وتحليلهم الذاتى ونقدهم الذاتى ثورة دائمة وغضبًا دائمًا على أنفسهم. وإن حكاية الخنزير الذى يسيطر عليه الشر لتشير إلى كل الناس الذين يصفهم فى رواياته، لا إلى شخصيات رواية "المجذوب" فحسب. فرواياته تحدث عشية يوم القيام، وكل شىء فيها يتسم بأشد حالات التوتر المخيف، والرعب المميت، والفوضى الجامحة، وكل شىء ينتظر أن يتطهر، ويطمئن، ويصل إلى الخلاص بفضل معجزة، ينتظر حلا لا يرتكز على قوة الذهن وحدته وديالكتيك العقل، بل على التخلى عن هذه القوة والتضحية بالعقل. ففكرة الانتحار العقلى التى يدافع عنها "دستويفسكى" تعبر عن كل ما فى فلسفته من طابع مثير للشك والتساءل، إذ أنه يحاول فى فلسفته هذه أن يحل مشكلات حقيقية، وأسئلة مطروحة على نحو صحيح بطريقة غير حقيقية ولا عقلية تماما.

إن "دستويفسكى" ليدين بعمق نظرته النفسية ودقتها إلى شدة معاناته للطابع الإشكالى الذى يتخذه المثقف الحديث، على حين أن سذاجة فلسفته الأخلاقية ترجع إلى محاولاته الهروبية المضادة للعقل، وإلى خيانته للتفكير العقلى.

وعجـزه عـن مقاومـة إغـراءات الرومانتيكـية والمثالية التجريدية. فهناك وحدة فكرية تجمـع بـين نزعـته القومـية الصوفية، وبين تمسكه بالدين، وبين أخلاقه الحدسية، ومَـن الواضح إن أصل هذه الاتجاهات كلها تجربة واحدة وصدمة روحية واحدة. فقد كان "دستويفسكى" ينتمى فى شبابه إلى الجماعات التقدمية الثورية، وكان عضوا فى تلـك الحلقـة ذات المـيول الاشـتراكية، المحيطة ببيتراشفسكى Peterachevsky ، فحكـم علـيه بـالإعدام للـدور الـذى قـام بـه فـى هـذه الحلقـة، وبعـد أن تمـت كـل استعدادات الإعـدام، عفى عنه وأرسل إلى سيبريا. ويبدو أن هذه التجربة، وسنوات السـجن، قـد حطمـت ثوريـته. فعـندما عـاد إلى سـانت بطرسـبرج، بعد غيبة عشرة أعـوام، لم يعـد اشـتراكيًا أو ثوريًـا، وإن كـان قـد ظـل عـندئذ بعـيدا كـل البعد عن صـوفيته السياسـية والديـنـية المـتأخرة. ولقـد كانت حالة الحرمان العظيمة فى الفترة التالية، ومرضه الذى أخذ يزداد سوءا، وتشرده فى أوروبا، كان ذلك وحده هو الذى نجـح فـى كسر شوكة مقاومته نهائيًا. فقد أصبح مؤلف "الجريمة والعقاب" و"الأخوة كارامـازوف" هـو وحده الذى أصبح مدافعًا متحمسًا عن السلطات الكنسية والدنيوية، وداعـية إلى العقـيدة الوضـعية الجـامدة. ولم يـتحول دستويفسـكى إلى ذلـك الواعـظ الأخلاقـى، والصـوفى، والرجعى، الذى يصفه به الكثيرون وصفا إجماليًا شاملاً، إلا فـى سـنواته المـتأخرة[1]. ولكـن حـتى عـلى الرغم من هذا التحفظ، فليس من السـهل تصنيفه سياسيًا. فنقده للاشتراكية كان هراء محضا، ومع ذلك فإن العالم الذى يصفه يصرخ مطالبًا بالاشتراكية، وبتخليص البشر من الفقر والمذلة، ولابد للمرء، فى حالته بـدوره، مـن أن يـتحدث عـن "انتصـار الواقعـية" عـلى السياسـى الفـنان ذى الرؤيا الواضـحة، والعقلـية الواقعـية، عـلى السياسى الرومانتيكى المذعور. ولكن الموقف فى حالـة دستويفسـكى أعقـد بكثير منه فى حالة بلزاك. ففى فنه تعاطف وتضامن عميق مـع "المستضعفين والمقهورين"، يفتقر إليه بلزاك تماما، وفى أعماله شىء يوحى بأنه يدافـع عـن النبل فى الفقر، وإن كانت رواياته تتضمن عناصر كثيرة عن الفقراء مبنية عـلى التقالـيد الأدبـية وحدهـا، وعـلى نمط رومانتيكى متكرر. ولكن أقل ما يقال عن

---

(1) E. H. Carr, op. cit., pp. 281 ff.

دستويفسكى هو أنه واحد من الكتاب الأصلاء القلائل الذين كتبوا عن الفقر، إذ أنه لم يكن يكتب بدافع التعاطف مع الفقراء فحسب، مثل جورج ساند أو أوجين سو، أو نتيجة لذكريات غامضة، مثل ديكنز، بل كان يكتب بوصفه شخصًا قضى معظم حياته في عوز، وكان يعاني بالفعل آلام الجوع الشديد من آن لآخر. ولهذا فإن دستويفسكى، حتى عندما يتحدث عن مشكلاته الدينية والأخلاقية، يترك في النفس انطباعًا أكثر إثارة وحفزا على الثورة من جورج ساند وديكنز عندما يتحدثان عن التعاسة الاقتصادية والظلم الاجتماعي في عصرهما. ولكنه لم يكن متحدثا بلسان الجماهير الثورية بأى معنى من المعاني. فعلى الرغم تمجيده "للشعب"، ومن اعتقاداته السلافية القومية، فإنه لم يكن وثيق الاتصال بالطبقة العاملة الصناعية وبالفلاحين[1]. وهو لم يكن يشعر بأنه ينجذب بحق إلا إلى الطبقة العاملة في الميدان الثقافي. فهو يسمى نفسه "عاملاً أدبيًا" و"حمار شغل Post - horse " يعمل دائمًا تحت ضغط عقد، ولم يبع طوال حياته أى عمل إلا لقاء الدفع مقدمًا، وكثيرًا ما كان يحدث أن يرسل بداية فصل إلى المطبعة دون أن تكون لديه فكرة عن نهايته. ولقد كان يشكو من أن العمل قد خنقه واستهلكه، وظل يعمل حتى أصبح مخه متبلدا محطمًا. لقد كان يتمنى لو كان يستطيع أن يكتب رواية واحدة كما كان تورجنيف وتولستوى يكتبان أعمالهما. ولكنه يسمى نفسه، بفخر وتحد، "أديبًا"، ويعد نفسه ممثلاً لجيل جديد وطبقة اجتماعية جديدة لم تتح لها من قبل أية فرصة للتعبير عن نفسها في الأدب. وعلى الرغم من معارضته لأماني الانتلجنسيا السياسية، فقد كان أول ممثل حقيقى لهذه الطبقة في تاريخ الرواية الروسية. ذلك لأن جوجول وجونكاروف Goncharov وتورجنيف كانوا لا يزالون يعبرون عن موقف طبقة النبلاء. وإن كانوا قد دافعوا إلى حد ما عن أفكار تقدمية جدا، وكانوا — على النقيض من مصالحهم الطبقية — من بين الرواد الذين ساعدوا على تحول روسيا إلى مجتمع بورجوازى. ولقد كان دستويفسكى ينظر إلى تولستوى، عن حق، على أنه أحد ممثلى "أدب ملاك الأرض" هذا، ووصفه بأنه "مؤرخ الأرستقراطية" الذى يظل

---

(1) Ibid., pp. 267 – 8 .

فـى رواياتـه العظـيمة، ولاسـيما "الحـرب والسـلام"، ملتزما قالب تسجيل الأحداث التى مرت بأسرة اكساكوفيان Aksakovian .

لقـد كـان معظـم أبطـال دستويفسـكى، ولاسـيما راسـكولينكوف وإيفـان كارامازوف، وشاتوف، وكيريلوف، وسيتيبان فيروفنسكى، مثقفين بورجوازيين، وقد بـنى دستوفسـكى تحـليله للمجـتمع عـلى وجهـة نظـرهم — عـلى الـرغم مـن أنه لم يجعـلهم فـى أى وقـت معـبرين عـن موقفه الخاص. ولكن ما يحدد نظرة الكاتب إلى العـالم ليس نوع الجانب الذى ينحاز إليه، بقدر ما هو نوع العيون التى ينظر بها إلى العـالم. فدستويفسـكى يـتأمل المشـكلات الاجتماعية لعصره، وأولها تفتيت المجتمع وتعمـيق الهـوة بـين الطـبقات، مـن وجهـة نظر الانتلجنسيا، ويرى أن الحل هو فى إعـادة الجمـع بـين المـثقفين وبـين الـناس البسـطاء المخلصـين الذيـن أصـبح المثقفون مغتربـين عـنهم. وقـد استعرض تولستوى نفس المشكلة من وجهة نظر طبقة النبلاء، وكانـت آمالـه فـى انـتعاش المجـتمع مبنـية عـلى تحقـيق تفـاهم بـين ملاك الأرض والفلاحـين. فـتفكيره كـان لا يـزال مرتـبطًا بالمفاهـيم الإقطاعـية الأبويـة، وحـتى الشخصـيات الأقرب إلى تحقيق آرائه، وهما ليفين وبيير بيجوكوف، هى على أحسن الفـروض شخصيات تقدم إلى الشعب إحسانًا، وليست شخصيات ديمقراطية حقيقية. أمـا عـالم دستويفسـكى فتسوده ديمقراطية ثقافية كاملة. فجميع شخصياته، الأغنياء مـنها والفقـراء، الأرسـتقراطيين والشـعبيين، تتصـارع مع نفس المشكلات الأخلاقية. والأمير الغنى ميشكين والطالب الفقير راسكولنيكوف يتساويان فى كونهما شريدين لا وطـن لهمـا. ولا طبقة ينتميان إليها. وفى كونهما خارجين عن القانون لا مكان لهما فـى المجتمع البورجوازى الحديث. بل أن جميع أبطاله يقفون إلى حد ما خارج هذا المجـتمع، ويكونـون عالمـا لا طبقـيًا لا تسـوده إلا العلاقـات الروحـية. وهـم فى كل أفعـالهم يصـدرون عـن طبيعـتهم كلها، وعن روحـهم كلها. ويمثلون وسط رتابة العالم الحديـث حقـيقة ذهنـية روحـية مثالـية خيالـية خالصة. وقد كتب دستويفسكى فى "يومـيات كاتـب" يقـول : "ليست لدينا مصالح طبقية، إذ ليست لنا طبقات بالمعنى الدقـيق. كمـا أن الروح الروسية أرحب من الفوارق الطبقية والمصالح الطبقية والقانون الطبقى". والحق أنه لا شىء أدل على طريقته فى التفكير من التناقض بين هذا القول

وبين وعيه باختلافه عن زملائه الأرستقراطيين، وهو الاختلاف الذى يرجع إلى أصل طبقى. فنفس دستويفسكى الذى يرسم مثل هذا الخط الفاصل الحاد بينه وبين ممثلى "أدب ملاك الأرض" ويجعل سبب وجوده ككاتب مبنيًا على نزعته العقلية الشعبية، ينكر وجود الطبقات، ويؤمن بأولوية العلاقات الروحية غير الاجتماعية[1].

ولقد نبه الكثيرون إلى تشابه الموقف الاجتماعى عند كل من دستويفسكى وديكنز. ولوحظ أن أبويهما كانا شخصين ليست لهما جذور ضاربة بعمق فى المجتمع، وأنهما معا عرفا منذ شبابهما الشعور بعدم الأمان الاجتماعى، وإحساس المرء بأنه مقتلع من جذوره[2]. فقد كان دستويفسكى ابن طبيب موظف، وكانت أمه ابنة تاجر. واقتنى أبوه مساحة بسيطة من الأرض الزراعية، وأرسل أبناءه ليتلقوا العلم فى مدرسة لم يكن يلتحق بها إلا أبناء النبلاء. وقد توفيت الأم وهو فى حداثته، وأصبح الأب مدمنًا للخمر، ثم قتله فلاحوه أنفسهم، الذين يقال أنه كان يعاملهم أسوأ معاملة. وعندئذ انحدر دستويفسكى من مستوى اجتماعى محترم نسبيا إلى مستوى العامل الثقافى الأجير، وهو المستوى الذى كان يجذبه تارة وينفره تارة أخرى. ومن الأمور المرجحة تماما أن يكون هناك ارتباط بين نظرة دستويفسكى وديكنز المتناقضة غير الواضحة إلى المجتمع، وبين تأرجح المركز الاجتماعى لأبويهما، ومعاناتهما منذ حداثتهما لتجربة الهبوط فى السلم الاجتماعى.

وأهم ما يتميز به مركز دستويفسكى فى تاريخ الرواية الاجتماعية هو أنه ابتدع أول تصوير واقعى للمدينة الكبرى الحديثة، بسكانها من البورجوازيين الصغار والعمال، وحوانيتها الصغيرة وموظفيها، وطلابها وعاهراتها، وعاطليها ومفلسيها. فباريس كما صورها "بلزاك" كانت لا تزال صحراء رومانتيكية، ومسرحًا لغامرات خيالية ومقابلات تتم بمعجزة، ومنظرًا مسرحيًا رسم بألوان صارخة متناقضة، وأرض أحلام تعيش فيها الثروات الخيالية والفقر الملفت للنظر جنبًا إلى جنب. أما دستويفسكى فقد رسم صورة المدينة الكبيرة بألوان معتمة حقًا، وصورها مقرا للبؤس

---

(1) Dostoevsky : An Author's Diary, February 1877 .

(2) Edmund Wilson : The Wound and the Bow, 1941, p. 50 – Rex Werner : The Cult of Power, 1946, p. 41 .

القاتم الشامل. وهو يعرض علينا ما فيها من مبان رسمية قبيحة، وخمارات كئيبة، وغرف مفروشة يسميها غرف "الكفن"، يقضى فيها أبأس ضحايا حياة المدينة الكبيرة أيامهم. كل ذلك له دلالة اجتماعية وأهمية سياسية لا تخطئها العين، ولكن دستويفسكى يحاول أن ينتزع من شخصياته ما فيها من عناصر معتمدة على وضعها الطبقى. فهو يهدم ما بينها من حواجز اقتصادية واجتماعية، ويمزجها كلها سويًا، وكأن هناك بالفعل شيئًا اسمه المصير الإنسانى المشترك. وتؤدى نزعته الروحية ونزعته القومية نفس هذه الوظيفة: فهى تخلق أسطورة كائن أخلاقى يحيا حياة منظمة وفقًا لقوانين عليا، تتجاوز الحدود الضيقة للمولد والطبقة والتعليم. ولنلاحظ أن السمات الخاضعة للوضع الطبقى لم تمح فى شخصيات جونكاروف وتورجنيف وتولستوى، فلم يغفل هؤلاء الكتاب أو ينسوا لحظة واحدة كون هذه الشخصيات تنتمى إلى طبقة النبلاء أو الطبقة الوسطى أو عامة الشعب. أما دستويفسكى فكثيرًا ما كان يتجاهل هذه الفوارق، بل يبدو أحيانًا كما لو كان يغفلها عمدا. فإذا كان الطابع الطبقى لشخصياته يظهر بالرغم من ذلك، وإذا كنا نشعر بأن مثقفيه، قبل كل شىء، يكونون جماعة اجتماعية محددة بدقة، فإن هذه الحقيقة تعد جزءا من ذلك الانتصار للواقعية الذى يجعل من دستويفسكى ماديًا رغم أنفه.

على أن هذه "المادية" ليست إلا واحدة من الأسس الخفية، التى كانت فى كثير من الأحيان لا واعية، والتى كان يرتكز عليها نزوعه إلى المعقولية، ذلك النزوع الذى كان مستحوذا عليه بحق. وكان قوة شيطانية قاهرة تدفعه إلى رد التجربة إلى آخر خيوطها، وإلى تعمق المشاعر حتى دوافعها النهائية، والتفكير فى أعماق أبعد وأبعد، وتجربة جميع نتائج الفكر، والهبوط إلى أعمق منابعه اللاشعورية. فأبطال دستويفسكى مفكرون متحمسون، غير هيابين، تتملكهم روح شيطانية، يتصارعون مع أفكارهم وأنظارهم بنفس الروح اليائسة التى كان يتصارع بها أبطال روايات الفروسية مع العمالقة والوحوش. وهم يقاسون، ويقتلون، ويموتون فى سبيل أفكار. وما الحياة عندهم إلا مهمة فلسفية، والفكر هو الشاغل الأوحد والدائم فى حياتهم، ومضمونها الوحيد. وهم يصارعون وحوشًا حقيقية ضد أفكار مبهمة، لم تولد بعد. لا يمكن حتى الآن إعطاؤها شكلاً محددًا، ويصارعون مشكلات لا يمكن حلها. ولا

يمكن صياغتها. وصحيح أن دستويفسكي لم يكن الروائي الحديث الوحيد الذى عرف كيف يضفى على التجربة الذهنية شكلاً لا يقل فى وضوحه وعينيته عن شكل التجربة الحسية، ولكنه توغل فى ميدان الذهن إلى مجالات لم يطرقها أى واحد قبله. فهو قد اكتشف بعدا جديدا، وعمقا جديدا، وكثافة جديدة للفكر. ومن المؤكد أن هذا الكشف يدين – قبل كل شيء – بمظهر الجدة فيه إلى كون الرومانتيكية قد عودتنا أن نحفظ الأفكار والمشاعر والآراء والانفعالات فى خزانات مقفلة لا ينفذ إليها شيء. وكانت تنظر إلى المشاعر والانفعالات على أنها هى وحدها التى تصلح موضوعات يعالجها الفن[1]. والتجديد الحقيقى فى تكوين دستويفسكى العقلى هو أنه كان رومانتيكيًا فى عالم الفكر، وأن حركة الفكر لها عنده نفس القوة المحركة، ونفس الدافع الانفعالى، ولا أقول المرضى، الذى كان لتدفق المشاعر واندفاعها عند الرومانتيكيين. فالمركب الجامع بين النزعة العقلية والنزعة الرومانتيكية هو تجديد ذو أهمية حاسمة فى فن دستويفسكى، وهو قد أدى إلى ظهور أعظم الأنواع الأدبية تقدمية فى النصف الثانى من القرن الماضى. وكان هذا النوع أصلح الجميع لتلبية حاجات عصره الذى كانت تربطه بالرومانتيكية روابط لا تنفصم، وكان فى الوقت ذاته يصبو بقوة إلى النزعة العقلية.

ومع ذلك فإن دستويفسكى لم يتحرك على قمم الرومانتيكية فحسب، بل تحرك أيضًا على سفوحها. فأعماله لم تكن تمثل استمرارًا لأدب الاعتراف الرومانتيكى فحسب، بل لأدب المغامرات الرومانتيكية المثيرة أيضًا[2]. وفى هذه الناحية بدورها كان معاصرا أصيلاً لديكنز – أعنى كاتبا لم يكن يدقق فى اختياره لطرق الكتابة، شأنه شأن باقى متعهدى الرواية المسلسلة. ومن الجائز أنه كان خليقًا بأن يتجنب بعض هفوات الذوق، وبعض مظاهر انعدام الدقة، لو كان قد تمكن من أن يكتب مثل تولستوى أو تورجنيف. ومع ذلك فإن الطابع الميلودرامى لأسلوبه كان مرتبطا على نحو لا ينفصم بفهمه للرواية النفسية، ولم تكن الأساليب الجريئة التى

---

(1) Dmitri Merejkowski : Tolstoi as Man and Artist, 1902, p. 251 .

(2) Vladimir Pozner : "Dostoievski et le roman d'aventure", Europe, XXVII, 1931.

استخدمها مجرد وسيلة لجعل العرض مثيرًا، بل كان المقصود منها أن تسهم فى إيجاد ذلك الجو الروحى المحموم الذى يستحيل بدونه تصور المواقف الدرامية فى رواياته. ففى وسع المرء - لو شاء - أن ينظر إلى "الأخوة كارامازوف" على أنها رواية مغامرات مخيفة، وإلى "الجريمة والعقاب" على أنها رواية بوليسية، وإلى "المجذوب" على أنها رواية رعب رخيصة، وإلى "الأبله" على أنها رواية مثيرة. ذلك لأن القتل، والجريمة، والأسرار والمفاجآت، والميلودراما والفظائع، والحالات المعتلة المريضة، تقوم فيها بدور رئيسى. ولكن من الخطأ افتراض أن المقصود من هذا كله هو تعويض القارىء عن الطابع التجريدى للمضمون الذهنى، بل أن الكاتب يود أن يشعرنا بأن العمليات الروحية التى تدور حولها القصة أساسية، شأنها شأن أشد الدوافع بدائية. فعند دستويفسكى تتكرر أمامنا المجموعة الكاملة لأبطال رواية المغامرات الرومانتيكية : إذ نجد البطل الأنيق، القوى، الغامض، المنعزل على طريقة بايرون (ستافروجين)، والرجل الخاضع لغرائزه المتوحش، الجامح، الخطر والذى هو مع ذلك طيب القلب (روجوجين وديمترى كارامازوف)، والشخصيات النورانية الملائكية (ميشكين واليوشا)، والعاهرة التى هى نقية فى صميمها (سونيا وناستازيا فيليبوفنا)، والعجوز المنحل (فيدور كارمازوف)، والسجين الهارب (فيدكا) والسكير المدمن (ليبيادكين)، إلخ. كما نجد لديه كل مستلزمات رواية المغامرات والرواية المثيرة: كالفتاة التى أغويت ثم نبذت، والزواج سرا، والخطابات المجهولة، وجريمة القتل الغامضة، والجنون، ونوبات الإغماء، والصفعة المثيرة على الوجه، والأهم من ذلك، مناظر الفضائح الاجتماعية المنفجرة التى تتكرر دوامًا"[1]. هذه المناظر تدل بصورة تامة الوضوح على ما كان تستويفسكى قادرا على استخلاصه من أساليب الرواية المثيرة. فليس المقصود منها أن تجعل الخاتمة قوية التأثير، أو أن تقدم "مفاجأة" مسرحية مثيرة فحسب، كما قد يتوهم المرء. بل يمكن أن يقال إنها ماثلة منذ البداية بوصفها خطرا مهددا، وإنها تولد إحساسا بأن الرغبات الهائلة والعلاقات الروحية الأساسية تقترب دائما من حدود ما هو معترف به ومباح تقليديًا

(1) Ibid., pp. 135 – 6 .

فـى المجـتمع. وهكذا يتضح أن الجزيرة المثالية للكائنات الروحية، التى يعيش فيها أبطال دستويفسكى حياتهم الأخلاقية، إنما هى قفص ضيق، وكلما حدث خروج عن نطـاق حـياتهم المقفلـة عـلى ذاتهـا، كانت النتيجة فضيحة اجتماعية. ومن السمات المـميزة لمشاهد الفضائح هذه أنها تحدث فى حضور مجتمعات مختلطة إلى أقصى حد يمكـن تصـوره، وتشـترك فـيها أشد العناصر الاجتماعية تنافرًا. ففى مشهد الفضيحة الكـبير فـى بيـت ناستاسيا فيليبوفنا، فى رواية "المجذوب"، يجتمع كل المشتركين فـى الدرامـا، وكـأن الكاتـب أراد أن يثبت أن الـتمايز الاجـتماعى عاجـز تمامًا عن الوقـوف فـى وجـه الانحـلال الشـامل. وإن كلا من هذين المشهدين ليبدو أشبه بحلم مرعـب يحشـر فـيه حشـد كبير من الناس فى غرفة ضيقة إلى أبعد حد، ويدل طابع الكـابوس الـذى يتميز به على مقدار القوة الغامضة التى كانت للمجتمع، بما فيه من فوارق فى الطبقة والمرتبة، ومن محرمات ومحظورات، فى نظر دستويفسكى.

ويؤكـد معظـم الـنقاد أهمـية البـناء الدرامـى لـروايات دستويفسكى الكبرى، ولكـنهم فـى العـادة يفسـرون هـذه السمة الشكلية الفريدة بأنها مجرد وسيلة لتحقيق تـأثيرات مسـرحية، وهـم يضـعونها فـى مقابل الانسياب الملحمى المنطلق المتحرر فى روايـات تولسـتوى. عـلى أن دستويفسكى لم يكن يستخدم التكنيك الدرامى من أجل مجـرد خلـق ذروات مسـرحية، تـتلاقى فـيها خـيوط القصـة، وينشـب فيها الصراع المهـدد، بـل إنـه كـان يستخدمها من أجل ملء القصة كلها بحياة درامية، والتعبير عـن نظـرة إلى العـالم مخـتلفة تمامًـا عـن الـنظرة الملحمية إلى الحياة. ذلك لأن معنى الوجـود، فـى نظـر دستويفسـكى، لـيس متضـمنًا فـى زمانيـته، وفـى ارتفاع أهدافه وانخفاضـها، وفـى الذكـريات والأوهـام، ولـيس فـى الأعـوام والأيام والساعات التى تـتهاوى الواحـدة منها على الأخرى وتدفننا تحتهـا، بل هو يكمن فى تلك اللحظات الرفـيعة التى تتجرد فيها النفوس البشرية عارية، وتبدو وكأنها قد أرجعت إلى صيغ بسـيطة واضـحة، والـتى تحـس فيها كل نفس أنها ذاتها الحقة المؤكدة، وتعلن فيه وحدتهـا مـع ذاتهـا ومـع مصـيرها. ووجـود لحظـات كهـذه هـو أساس روح التفاؤل التراجـيدى عـند دستويفسـكى، وهـو أسـاس تلـك المصالحة مـع القـدر، الـتى كان اليونانـيون فـى تراجـيدياتهم يسـمونها بالـتطهر. وهـذا أيضًـا أسـاس فلسفته ومظهر

التضاد بينها وبين تشاؤم فلوبير ونزعته العدمية. فدستويفسكى كان يصف على الدوام الإحساس بأعظم سعادة وأكمل انسجام، على أنه تجربة لا زمانية. وعلى هذا النحو كانت حالة "ميشكين" قبل نوبات صراعه، و"الثوانى الخمس" عند كيريلوف، وهى اللحظات التى يقول عنها أن نشوتها ما كان يمكن أن تحتمل لو دامت أى وقت أطول. ولقد كان لابد، من أجل وصف ذلك النوع من الحياة الذى يبلغ ذروته فى أمثال هذه اللحظات، من إدخال تغيير أساسى على مفهوم الرواية عند فلوبير، وهو المفهوم الذى كان كله مبنيًا على الإحساس بالزمن، وكان هذا التغير من الأهمية بحيث بدا فى كثير من الأحيان كأن النتيجة لا تشترك مع الفكرة المألوفة يمثل الرواية فى شىء. صحيح أن النوع الذى ابتدعه دوستويفسكى يمثل استمرارا مباشرا للرواية الاجتماعية والنفسية، ولكنه يعنى أيضًا بداية تطور جديد. فما يوصف عادة بأنه بناؤها الدرامى يعتمد على مبدأ شكلى مختلف تمامًا عن مبدأ الوحدة فى الرواية الرومانتيكية التى حلت محل القالب القديم لروايات المغامرات. وهو فى الواقع يمثل عودة إلى هذا النوع الأخير من الرواية، من حيث أن مشاهده الدرامية مبعثرة تكون نقاطًا مركزية مستقلة متعددة. وبفضل هذا القضاء على الاتصال، وتفضيل سلسلة من الحوادث الأساسية، المعبرة، التى يجمع بينها مع ذلك كما يجمع بين قطع الفسيفساء، استبقت رواية دستويفسكى المبادىء الشكلية للرواية التعبيرية الحديثة. فالسرد يتراجع لصالح الإيضاح والتحليل النفسانى والمناقشة الفلسفية، وتتطور الرواية إلى مجموعة من مشاهد الحوار المزدوج أو الحوار المنفرد مع الذات، يضيف إليها الكاتب مجموعة مصاحبة لها من التعليقات والاستطرادات.

هذه الطريقة تبعد فى كثير من الأحيان عن أسلوب النزعة الطبيعية بقدر ما تبعد عن الرواية بوصفها نوعًا ملحميًا. والواقع أن دستويفسكى، فى دقة ملاحظته النفسية، يمثل أرفع ما وصلت إليه الرواية ذات النزعة الطبيعية، ولكن إذا كان المقصود من النزعة الطبيعية هو تصوير ما هو سوى، متوسط، يومى، فإن المرء يضطر عندئذ إلى أن ينظر إلى شغفه بالمواقف المبالغ فيها كأنها أحلام، وبالشخصيات الخيالية المسرفة، على أنه رد فعل على النزعة الطبيعية. وقد حدد دستويفسكى

ذاته موقعه فى تاريخ الأدب بدقة تامة. إذ قال : "إن البعض يسمينى مفكرا نفسيًا، ولكن هذا خطأ، فما أنا إلا واقعى على مستوى أعلى، أى أننى أصف كل أعماق النفس البشرية". هذه الأعماق فى نظره هى اللامعقول، الشيطانى الحالم، الطيفى أو الشبحى فى الإنسان. والنزعة الطبيعية التى تقتضيها هذه المجالات هى نزعة لا شأن لها بحقيقة السطح، بل هى تشير إلى ظواهر تمتزج فيها عناصر الحياة الواقعية بعضها مع البعض، ويحل بعضها محل البعض ويتسابق معه بطريقة خيالية غريبة. فهو يعلن : "إنى لأحب الواقعية إلى حد لا يوصف، تلك الواقعية التى تقترب من الخيال.. فأى شيء يمكن أن يكون أغرب وأبعد عن المنتظر عندى من الواقع؟ بل أى شيء أبعد عن الاحتمال من الواقع؟" والحق أننا لا نستطيع أن نجد تعريفًا للتعبيرية والسيريالية أدق من هذا. فهنا نجد أن ما ظل عند "ديكنز" مجرد اتصال عارض، لا شعورى فى العادة، بتلك الأرض الحرام بين الواقع والحلم، والتجربة والاستبصار، قد تطور إلى نوع من تفتح الروح الدائم "لأسرار الحياة". وهنا يبدأ الإعداد لذلك الانفصال عن النزعة العلمية المفرطة scientism ، التى كانت النزعة الطبيعية فى القرن التاسع عشر تعبيرًا عنها، ويبدأ ظهور نزعة روحية جديدة من خلال رد الفعل على النظرة العلمية، ومن الثورة على النزعة الطبيعية، وفقدان الثقة بقدرة العقل على السيطرة على مشكلات الحياة. ويبدأ الشعور بأن الحياة ذاتها شيء لا معقول فى أساسه، ويفترض وجود أصوات مسموعة من جميع الاتجاهات، ويغدو الفن صدى لهذه الأصوات.

وعلى الرغم من أن التضاد بين دستويفسكى وتولستوى هو أعمق تضاد يمكن تصوره. فإن هناك وحدة أساسية بينهما فى موقفهما من مشكلة الفردية والحرية. فكلاهما يرى أن تحرر الفرد من المجتمع وعزلته ووحشته، هو أكبر الشرور الممكنة. وكلاهما يرغب، بكل ما فى متناول يده من الوسائل، فى تجنب تلك الفوضى التى تهدد باكتساح الفرد المغترب عن المجتمع. وعند دستويفسكى بوجه خاص، يدور كل شيء حول مشكلة الحرية. وليست رواياته الكبرى إلا تحليلاً وتفسيرات لهذه الفكرة. ومن المعروف أن المشكلة ذاتها ليست بالجديدة، فقد كانت تشغل الرومانتيكية دائمًا، ومنذ عام ١٨٣٠ أصبحت لها مكانة رئيسية فى الفكر السياسى

والفلسفى. على أن الحرية كانت تعنى، فى نظر الرومانتيكية، انتصار الفرد على التقاليد، ولم تكن الشخصية فى نظرها تعد حرة خلاقة إلا إذا كان لديها من القوة المعنوية والشجاعة ما يمكنها من تجاهل التحيزات الأخلاقية والجمالية السائدة فى عصرها. وقد صاغ "ستاندال" المشكلة على أنها مشكلة العبقرى، وبخاصة نابليون، الذى كان النجاح فى نظره، كما اعتقد، مسألة فرض صارم لإرادته، وشخصيته العظيمة، وطبيعته المندفعة. وكان يبدو فى نظره أن تعسف العبقرى وما يستلزمه ذلك من ضحايا هو الثمن الذى يتعين على العالم أن يدفعه لقاء رؤية أبطاله الروحيين. ويمثل راسكولينكوف عند دوستويفسكى المرحلة التالية فى هذا التطور. فهو يرمز للعبقرية الفردية بشكل يتميز بأنه تجريدى، أشبه بالفنان العبقرى، بل أشبه بالشكل الخيالى. ولم تعد الشخصية تتطلب ضحايا لها فى سبيل فكرة عليا، بل لمجرد إثبات قدرتها على السلوك الحر المستقل. ولم تعد للفعل ذاته أهمية، بل أن المسألة التى ينبغى تسويتها أصبحت مسألة شكلية بحتة، هى : هل الحرية الفردية قيمة فى ذاتها؟ والواقع أن إجابة دستويفسكى ليست قاطعة كما قد تبدو للوهلة الأولى. صحيح أن النزعة الفردية تؤدى قطعا إلى الفوضى والاضطراب — ولكن إلى أين يؤدى القهر والنظام؟ فى قصة "المفتش الأكبر The Grand Inquisitor " يعرض المشكلة فى إطارها الأخير والأعمق، ويمكن أن يعد الحل الذى توصل إليه دستويفسكى تلخيصًا شاملاً لفلسفته فى الأخلاق والدين. فالقضاء على الحرية يؤدى إلى ظهور نظم جامدة، وإلى إحلال الكنيسة محل الدين، والدولة محل الفرد، وتأكيدات العقيدة الجامدة محل عدم استقرار البحث والتساؤل. إن المسيح يعنى الحرية الباطنة، ولكنه يعنى بالتالى صراعا لا نهاية له. أما الكنيسة فتنطوى على قهر باطن، ولكنها تنطوى أيضًا على سلام واطمئنان. وفى استطاعتنا أن نرى إلى أى حد كان دستويفسكى يفكر بطريقة ديالكتيكية، وإلى أى حد يصعب تقديم تعريف واضح لآرائه الأخلاقية والسياسية والاجتماعية. فذلك الكاتب الرجعى القطعى السىء السمعة يختتم أعماله بعلامة استفهام.

ومن الصحيح أن أهمية مشكلة الحرية عند تولستوى لا تساوى على الإطلاق أهميتها عند "دستويفسكى"، ولكنها فى حالته بدورها مفتاح لفهم أطراف

شخصياته من الوجهة النفسية، وأوضحها دلالة من الوجهة الأخلاقية. وهو يعرض شخصية "ليفين"، بوجه خاص، على أنها هى التى تطرح هذه المشكلة، ويدل عنف صراعاته الداخلية على مدى جدية صراع تولستوى نفسه مع فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص. لقد كان دستويفسكى على حق: "فأنا كارنينا" ليس كتابا ساذجًا بريئًا على الإطلاق. إنه كتاب حافل بالشكوك، ووخز الضمير، والمخاوف. وهنا أيضًا تعد الفكرة الأساسية، والموضوع الرئيسى الذى يربط بين قصة أنا كارنينا وبين قصة ليفين هى مشكلة انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحياة بلا وطن. ولقد كان نفس المصير الذى راحت "أنا كارنينا" ضحية له نتيجة لارتكابها الزنى، يهدد ليفين نتيجة لنزعته الفردية، ولنظرته إلى الحياة على نحو مستقل عن التقاليد، ولمشكلاته وشكوكه الغريبة. وكلاهما مهدد بخطر الطرد من مجتمع الناس المحترمين الأسوياء، وكل ما فى الأمر أن "أنا" تتخلى طواعية عن المجتمع منذ البداية، على حين أن "ليفين" يفعل كل ما فى وسعه لكيلا يفقد الصلة بينه وبين المجتمع. فهو يتحمل عذاب زواجه، ويدير شئون ضيعته، شأنه شأن جيرانه، ويستسلم لمواضعات بيئته وتحيزاتها، أى أنه بالاختصار على استعداد لعمل أى شىء لمجرد ألا يصبح خارجًا عن القانون، مقتلعًا من جذوره، شاذا، غريبًا[1].

غير أن العداء للفردية عند دستويفسكى وتولستوى يكشف عن الفارق الكبير بين طريقتهما فى التفكير. فاعتراضات دستويفسكى ذات طابع أقرب إلى اللامعقولية والصوفية. وهو يفسر "مبدأ الفردية" بأنه هروب من روح العالم، ومن الأصل الأول، والفكرة الإلهية، التى تتخذ شكلاً تاريخيًا عينيًا يمكن التعرف عليه فى عامة الناس، والأمة، والجماعة الاجتماعية. أما تولستوى فيرفض الفردية بناء على أسباب عقلية خالصة، مرتكزة على فكرة السعادة. فمن المستحيل أن يؤدى انعزال الفرد عن المجتمع إلى جلب السعادة أو الرضا له، وهو لا يستطيع أن يجد راحة وإرضاء إلا فى إنكار الذات والتفانى فى سبيل الآخرين.

---

(1) Cf. Leo Schestov : Dostojewski und Nietzsche, 1924, pp. 90 – 1 .

ولقد كانت العلاقة بين تولستوى ودستويفسكى تكرارا لنفس العلاقة الروحية الهامة، ذات النمط المألوف، التى قامت بين فولتير وروسو، كما كانت مشابهة للعلاقة بين جوته وشيلر[1]. ففى كل هذه الحالات نجد مواجهة بين العقل واللاعقلى، والحسى والمعنوى، أو بين الساذج والعاطفى كما يقول شيلر. وفى الحالات الثلاث يمكن إرجاع التعارض بين النظرة العامة للأبطال إلى الهوة الاجتماعية التى تفصل بينهم؛ ففى كل حالة نجد أرستقراطيًا أو واحدًا من الأعيان يواجه شخصًا شعبيًا وثوريًا. ولقد كانت طبيعة تولستوى الأرستقراطية هى السبب الأول فى تغلغل فكرة المادى والطبيعى والعضوى فى فنه وفكره كله. أما نزعة دستويفسكى الروحية وذهنه التأملى، وطريقة تفكيره الدينامية الدياليكتيكية، فيمكن إرجاعها بنفس الطريقة المؤكدة إلى أصله البورجوازى وشعوره بأنه مقتلع من جذوره كعامة الشعب. فالأرستقراطى يدين بمركزه لمجرد وجوده، ولمولده وجنسه، على حين أن الشخص الذى ينتمى إلى عامة الناس يدين به لموهبته، ومقدرته الشخصية، وإنجازاته. والحق أن العلاقة بين السيد الإقطاعى والكاتب لم تتغير كثيرًا على مر القرون — على الرغم من أن بعض السادة قد أصبحوا هم أنفسهم كتابًا.

إن التضاد بين تحفظ تولستوى وبين نزعة دستويفسكى الاستعراضية، بين ضبط النفس عند أحدهما و"الرقص عاريا وسط الجمهور" عند الآخر — كما تقول إحدى الشخصيات فى "المجذوب" — ليرجع إلى نفس الهوة الاجتماعية التى كانت تفصل بين فولتير وروسو. ولكن التفسير القائم على أسباب اجتماعية محددة أصعب فى حالة صفات للأسلوب والذوق كالاعتدال، والانضباط والنظام، من جهة، والافتقار إلى الشكل، والفوضى والاضطراب من جهة أخرى. ففى ظروف معينة يكون الإسراف صفة مميزة لوجهة النظر الأرستقراطية كما هى مميزة لوجهة النظر الشعبية. كما أن من المعلوم أن فلسفة الفن البورجوازية كثيرًا ما تتبدى فيها نفس الاتجاهات المدققة التى تتبدى فى أعمال الطبقة المرتبطة بالبلاط. والواقع أن تولستوى لم يكن فى كثير من الأحيان يقل عن دستويفسكى إسرافًا واعتباطية، فيما

---

(1) Thomas Mann : "Goethe und Tolstoi". In "Bemuehungen", 1925, p. 33.

يتعلق بتركيب أعماله، فهما معا فوضويان في هذا الصدد. وكل ما في الأمر أن تولستوى كان أكثر تحفظًا في كشفه "لأعماق" النفس، وأكثر تدقيقًا في الوسائل التي يستخدمها للوصول إلى تأثيرات انفعالية. ففنه أكثر تأنقًا بكثير من فن دستويفسكي، وأشد منه استقرارا ورشاقة إلى حد بعيد. ولقد وصفه البعض عن حق بأنه ابن للقرن الثامن عشر، على عكس دستويفسكي الذى كان يمثل القرن التاسع عشر العصبى أصدق تمثيل. ولو أجرينا مقارنة بينه وبين دستويفسكي الرومانتيكي المنتشى بطريقة "ديونيزية" صوفية، لبدا على الدوام كلاسيكيًا بدرجات متفاوتة، أو "أبولونيا" تشكيليًا، نحتيًا، إذا شئنا أن نستخدم لغة نيتشه. لقد كانت شخصيته بأسرها، على عكس طبيعة دستويفسكي الإشكالية، تتسم بطابع إيجابى، بالمعنى الذى قصده جوته حين قال إنه يريد أن يسمع آراء الناس الآخرين معبرًا عنها بصورة "إيجابية"، إذ أن لديه في ذاته من "المشاكل" ما يكفيه. وهذا قول كان يمكن أن يصدر عن تولستوى، إن لم يكن بنفس الألفاظ، إذ أنه قال بالفعل مرة شيئًا مشابهًا تمامًا في صدد دستويفسكي. فقد شبه دستويفسكي بحصان يعطى الناظر انطباعا رائعًا للوهلة الأولى، ويبدو أنه يستحق ألف روبل، ولكن فجأة يلاحظ المرء أن في أرجله ومشيته شيئًا غير سليم، ويستنتج المرء آسفًا أنه لا يستحق قرشين. وبالفعل كان هناك "شيء غير سليم، ويستنتج المرء آسفًا أنه لا يستحق قرشين. وبالفعل كان هناك "شيء غير سليم" في أرجل دستويفسكي، ولو قارناه بتولستوى القوى الصحيح، لبدا فيه على الدوام شيء معتل، مثل ما يبدو في روسو لو قارناه بفولتير، رجل العقل المتزن. ولكن الصفات لا يمكن أن تقسم على نفس النحو القاطع الذى تقسم عليه في حالة فولتير وروسو. فقد ظهرت لدى تولستوى نفسه مجموعة كاملة من الخصائص المشابهة لخصائص روسو، وهو أقرب في نواح معينة إلى روح روسو من دستويفسكي نفسه. فسعيه وراء البساطة، والطبيعية، والصدق، ليس إلا شكلاً من أشكال ضجر روسو من المدنية. وحنينه إلى الحياة الحالمة للقرية الأبوية ليس إلا إحياء للعداء الرومانتيكي القديم للحضارة الحديثة. فلا غرو إذن أن رأيناه يستشهد بملاحظة لشتنبرج القائلة "إن الإنسانية ستنتهى حين لا يعود هناك همج متوحشون".

ولكن هذه النزعة المتأثرة بروح روسو ليست بدورها إلا تعبيرًا عن خوف تولستوى من العزلة، ومن الانفصال عن جذوره، ومن التشرد الاجتماعى. فهو يدين الحضارة الحديثة نظرًا إلى ما تؤدى إليه من تمايز وتفرقة، كما يدين فن شيكسبير وبتهوفن وبوشكين لأنه يقسم الناس إلى فئات مختلفة بدلاً من أن يجمع بينهم. ومع ذلك فإن الطابع الذى يمكن أن يوصف بأنه نزعة جماعية وصراع ضد الفوارق الطبقية فى نظريات تولستوى لا تكاد تكون له صلة بالديمقراطية والاشتراكية، بل أنه أقرب إلى أن يكون حنينا من مثقف منعزل إلى مجتمع ينتظر منه خلاصه هو قبل كل شىء. إن المسيح حين طلب إلى الفتى الغنى أن يوزع كل ما يملك على الفقراء كان، حسب تفسير هنرى جورج، يريد مساعدة الفتى الغنى، لا الفقراء. وبالمثل اعتقد تولستوى أن "الفتى الغنى" هو الذى يحتاج إلى المساعدة. فهدفه هو الوصول بنفسه إلى الكمال، وتحقيق النجاة لروحه. وعن طريق هذه الروحانية والتركيز حول الذات يمكن تفسير الطابع الخيالى، غير الواقعى، لدعوته الاجتماعية، والمتناقضات الداخلية فى آرائه السياسية. ولقد كان هذا المثل الأعلى الأخلاقى الشخصى هو المؤدى إلى نزوعه إلى المسالمة، ورفضه مقاومة الشر بالعنف، ومحاولته إصلاح النفوس، بدلاً من إصلاح الواقع الاجتماعى. لقد كتب فى ندائه "إلى الطبقة العاملة"، بعد ثورة عام ١٩٠٥، يقول : "لا شىء أشد إضرارًا بالناس من الفكرة القائلة أن أسباب تعاستهم لا تكمن فى أنفسهم بل فى ظروف خارجية". والواقع أن موقف تولستوى السلبى من الواقع الخارجى يتمشى مع النزعة المسالمة للطبقة الحاكمة المتخمة. ويعبر – بمواعظه الأخلاقية التأملية، التى تنطوى على اتهام للذات وتعذيب لها – عن نظرة غريبة تماما عن تفكير عامة الناس وشعورهم.

ولكن إدراج تولستوى ضمن فئة سياسية ضيقة لا يقل صعوبة عما كان فى حالة دوستويفسكى. فهو ملاحظ نزيه للواقع الاجتماعى، وصديق مخلص للحق والعدل، وناقد قاس للرأسمالية، على الرغم من أنه لم يكن يحكم على عيوب المجتمع الحديث وآثامه إلا من وجهة نظر مهنة الفلاحين والزراعة بوجه عام. ومن جهة أخرى فإنه لم يستطع أن يدرك الأسباب الحقيقية للمتاعب، وكان يدعو إلى

أخلاق تنطوى مسبقًا على عزوف عن كل نشاط سياسى إيجابى[1]. ولم يكن تولستوى غير ثورى فحسب، بل إنه عدو لدود لكل الاتجاهات الثورية، ومع ذلك فإن ما يميزه عن دعاة "النظام" والتهدئة فى الغرب، من أمثال بلزاك وفلوبير والأخوين جونكور، هو أنه أبدى تفهمًا أقل للروح الإرهابية فى الحكومة منه للروح الإرهابية فى الثوار. فهو لم يتأثر على الإطلاق بمقتل إلكسندر الثانى، ولكنه احتج على إعدام قاتليه[2]. على أن تولستوى، برغم كل تحيزاته وأخطائه، يمثل قوة ثورة كبرى. فمهما كانت الدوافع الداخلية "لتحوله" وهروبه الأخير، فإن كفاحه ضد أكاذيب الدولة البوليسية والكنيسة، وتحمسه لمجتمع الفلاحين. والمثل الذى ضربه بحياته الخاصة، من بين العوامل المنشطة الكبرى التى قوضت أسس المجتمع القديم، وشجعت على قيام الثورة الروسية، بل على قيام الحركة الثورية المضادة للرأسمالية فى أوروبا كلها. والواقع أن المرء يستطيع أن يتحدث، فى حالة تولستوى، لا عن "انتصار للواقعية" فحسب، بل أيضًا عن "انتصار للاشتراكية"، وأن يصفه، لا بأنه أرستقراطى كان يصف المجتمع بنزاهة فحسب، بل أيضًا بأنه رجعى كان ذا تأثير ثورى.

ولقد نجا فن "تولستوى" وآراؤه الفلسفية من أن يكون مصيره العقم وعدم الفعالية، بفضل عقلانيته الصارمة. فعينه اللماحة التى تدرك الوقائع المادية والنفسية بطريقة هادئة، ونفوره من الكذب على نفسه وعلى الآخرين، حفظا روحه المتدينة من كل صوفية ودجماطيقية، وأتاحا لإيمانه بالأخلاق المسيحية أن يتطور إلى عامل سياسى قوى الأثر. ولقد كان تحمس دستويفسكى للأرثوذكسية الروسية غريبًا عنه، بقدر ما كان التحيز الكنسى لأنصار القومية السلافية بوجه عام. فكان يدعو إلى إيمانه بطريقة عقلية برجماتية بعيدة كل البعد عن التلقائية[3]. وكان ما يسمى بالتحول فى إيمانه عملية عقلية تمامًا، حدثت دون أية تجربة دينية. فقد كان ما جعله مسيحيًا، كما قال فى "اعترافاته"، هو : "شعور بالخوف، وبأنه قد أصبح

---

(1) N. Lenin : "L.N. Tolstoi" (1900). In N. Lenin – Plekhanov : L. N. Tolstoi im Spiegel der Marxismus, 1928, pp. 42 – 4.
(2) D.S. Mirsky : Contemp. Russian Lit., p. 8 .
(3) Ibid., p. 9. – Janko Lavrin : Tolstoy, 1944, p. 94 .

يتيمًا منعزلاً". ولم يكن ما جعله مؤمنا هو تجربة صوفية لله والعالم الذى يعلو على الطبيعة. بل كان عدم رضائه عن نفسه، ومحاولة الاهتداء إلى غرض وهدف فى الحياة. واليأس من عدمه وعدم استقراره. وقبل ذلك كله. خوفه الذى لا حد له من الموت. لقد أصبح رسولاً للحب لأنه هو ذاته كان يفتقر إلى الحب، ومجد التضامن الإنسانى ليعوض عن عدم ثقته فى الإنسان واحتقاره له، ونادى بخلود النفس البشرية لأنه لم يكن يستطيع تحمل فكرة الموت. غير أن هروبه من العالم كان له طابع الترفع الأرستقراطى أكثر مما كان له طابع المذلة والتواضع المسيحى، فهو يعزف عن العالم لأن العالم لا يمكن السيطرة عليه وامتلاكه امتلاكًا تامًا.

والعنصر اللاعقلى الوحيد فى فلسفة تولستوى الدينية هو مفهوم اللطف الإلهى. وقد أدرج تولستوى، ضمن "حكاياته الشعبية"، أسطورة قديمة مستمدة من مصادر فى العصور الوسطى: ففى قديم الزمان كان ناسك ورع يعيش فى جزيرة منعزلة. وفى ذات يوم رست سفينة صيادين بالقرب من كوخه، وكان من بين هؤلاء الصيادين عجوز كان من السذاجة بحيث لم يكن يستطيع التعبير عن نفسه إلا بصعوبة، بل لم يكن يستطيع أن يصلى. وشعر الناسك بضيق شديد من هذا الجهل، واستطاع بعد عناء وجهد شديد أن يعلمه كيف يصلى لله. فشكره العجوز برقة، وغادر الجزيرة مع بقية الصيادين. وبعد وقت ما، كان القارب فيه قد اختفى بعيدا، رأى الناسك فجأة وجه إنسان فى الأفق يمشى نحو الجزيرة على صفحة الماء. وسرعان ما عرف أنه تلميذه العجوز، وتوجه إليه — وقد تملكته الحيرة وانعقد لسانه — لكى يقابله حين تطأ قدمه أرض الجزيرة. وبعد جهد، أفهمه العجوز متلعثمًا أنه نسى الصلاة، فأجاب الناسك "أنت لست بحاجة إلى صلاة"، وترك العجوز يعود بسرعة فوق الماء إلى قارب الصيد — ويكمن مغزى هذه القصة فى فكرة الخلاص المؤكد الذى لا يتقيد بمعايير أخلاقية. وفى قصة أخرى تنتمى إلى السنوات المتأخرة فى حياة تولستوى. عرض هذه الفكرة نفسها من الزاوية المضادة. إذ أن اللطف الإلهى الذى يمنح لإنسان دون جهد، بل دون استحقاق على ما يبدو، لا يحرم منه إنسان آخر. على الرغم مما يعانيه من ضروب العذاب والألم، وعلى الرغم من تضحياته التى تفوق طاقة البشر. ومن تحكمه البطولى فى نفسه. ومن الواضح أن هذا

الفهم للطف الإلهى — الذى يجعل للاصطفاء مكانة تعلو على الجدارة، ويسوى بين المصير المكتوب وبين الهبة الإلهية والحظ — أعمق ارتباطًا بأصل تولستوى الأرستقراطى منه بمسيحيته.

لقد كان تفاؤل تولستوى تفاؤلا أرستقراطيًا صحيًا، واثقًا من نفسه، جعله يحول رواية "الحرب والسلام" إلى تمجيد للحياة العضوية النامية، الخلاقة بلا توقف، وإلى حلم كبير، و"ملحمة بطولية ساذجة"، غرس الكاتب على قمتها لفافات أطفال نستاسيا الرضع كما لو كانت هى الراية التى تسترشد بها البشرية[1]، على حد تعبير مريجوفسكى Merezhkovsky البديع. ولكن هذا التفاؤل الشامل اكتسب طابعًا غامضًا فى "أنا كارنينا" واقترب من الجو التشاؤمى للأدب الغربى، ولكن ما يعبر عنه تولستوى هنا من خيبة أمل لما تتسم به الحضارة الحديثة من غباء وتمسك بالتقاليد، يختلف تماما عن خيبة الأمل عند فلوبير أو موباسان. والواقع أن انتصار الحياة الواقعية على رومانتيكية الانفعالات كان بالفعل ممتزجا بشىء من الحزن فى "الحرب والسلام"، كما كان تولستوى قد ضرب من قبل على نغمة فلوبرتية فى أعماله السابقة، مثل "السعادة العائلية"، حيث وصف خمود الرغبات الجامحة، وبوجه خاص تحول الحب إلى صداقة. ومع ذلك فإن التباين بين المثل الأعلى والواقع، بين الشعر والنثر، بين الشباب والشيخوخة، لا يبدو عند تولستوى كئيبًا كما يبدو عند الكتاب الفرنسيين أبدا. فخيبة الأمل عنده لا تؤدى أبدا إلى العدمية، أو على إدانة للحياة بوجه عام. لقد كانت الرواية فى أوروبا الغربية حافلة دائما بإشفاق على الذات مصحوب بالسخط والثورة وصبغ للذات بصبغة درامية. من جانب البطل الذى يصارع الواقع، وهى تلقى اللوم فى هذا الصراع على الظروف الخارجية دائمًا، أى على المجتمع، والدولة والبيئة الاجتماعية. أما عند تولستوى فإن الشخصية الذاتية يلقى عليها اللوم بقدر ما يلقى على الواقع الموضوعى. إذا حدث بينهما صدام[2]. ذلك لأنه إذا كانت الحياة التى تخيب الأمل حياة بلا روح. فإن البطل الذى يخيب أمله يتمسك بالروح، وبالشاعرية، وبالمثل العليا الخيالية.

---

[1] D.S. Merzhkovsky, op. cit., p. 213 .

[2] Lukács, György : Nagy oroaz realisták, Budapest, 1946, p. 92.

أكثر مما ينبغي. فإن كانت الأولى تفتقر إلى التسامح مع الحالمين فإن الثاني يفتقر إلى الحس الواقعي.

والواقع أن الاختلاف الكبير بين شكل روايات تولستوى وبين شكل الرواية الأوربية الغربية، يرتبط أساسًا بهذا الفهم للذات والعالم، وبابتعاد هذا الفهم عن نظيره عند فلوبير. وهنا نجد بالفعل أن المسافة التى تفصله عن معيار النزعة الطبيعية لم تكن تقل عنها في حالة دوستويفسكي، وكل ما فى الأمر أن تولستوى ابتعد عن هذا المعيار فى الاتجاه المضاد. فإذا كان لروايات دوستويفسكى بناء درامى، فإن لروايات تولستوى طابعًا ملحميًا. ولابد أن يكون كل قارىء منتبه قد أحس بالتدفق الهوميرى الهادر لرواياته، وأدرك الصورة الرحبة الشاملة التى تكشف بها هذه الروايات عن العالم. وقد شبه تولستوى ذاته رواياته بأعمال هوميروس، وأصبح هذا التشبيه صيغة مألوفة فى كل نقد لتولستوى. ذلك لأن القالب غير الرومانتيكى، وغير الدرامى، وغير التوكيدى، والتخلى عن كل الذروات المسرحية وكل تأكيد مفرط، كل ذلك كان يعد دائما ذا طابع هوميرى. ولم يكن تولستوى فى "الحرب والسلام" قد أخذ بعد بمبدأ التركيز الدرامى للرواية، وهو المبدأ الذى ظهر لأول مرة مع التحول من قالب روايات المغامرات فى القرن الثامن عشر إلى قالب السير فى رواية العصر الرومانتيكى المسبق. فقد كان ينظر إلى الصراع بين الفرد والمجتمع، لا على أنه مأساة يستحيل تجنبها، بل على أنه كارثة يعزوها — اقتداء بالرأى السائد فى القرن الثامن عشر — إلى افتقار إلى التبصر، والفهم، والجدية الأخلاقية. لقد كان لا يزال يعيش فى عصر التنوير الروسى، فى جو عقلى من الإيمان بالعالم والإيمان بالمستقبل. ولكنه فقد هذا التفاؤل أثناء عمله فى "أنا كارنينا"، وفقد قبل كل شيء إيمانه بالفن، الذى أعلن أنه لا جدوى منه مطلقًا، بل إنه ضار إذا تخلى عن ترفه النزعة الطبيعية والانطباعية الحديثة وتدقيقها، وحول السلعة المترفة إلى ملك شامل للبشر أجمعين. فقد رأى تولستوى خطرا حقيقيًا فى اغتراب الفن عن الجماهير العريضة واقتصار جمهوره على فئة تزداد ضيقًا. وليس من شك فى أن اتساع هذه الفئة واتصال الفن بمستويات ليست مقفلة على نفسها من الوجهة الثقافية، كان يمكن أن تكون له فى الفن نتائج مثمرة. ولكن كيف يمكن إيجاد هذا التغير بطريقة منهجية ووفقًا لخطة مرسومة، ما لم نمنع الفنانين الذين

نشئوا فـي تراث الفن الحديث وتغلغلت جذورهم فيه، من إنتاج أعمال فنية، وما لم نيسر بقدر الإمكـان لـلهواة، الذيـن لم يتأصـل فـيهم هذا التراث، الاشتغال بالعمل الفـنى — على حساب الآخرين؟ وإذن فرفض تولستوى للفن الرفيع المتعمق فى العصر الحاضـر، وشـغفه بالأشـكال البدائـية، "الإنسانية الشاملة"، للتعبير الفنى، إنما هو مظهـر لـنفس الاتجـاه المـتأثر بروسـو، والذى يناصر فيه القرية على حساب المدينة، ويقصـر المشـكلة الاجتماعـية عـلى مشـكلة الفلاحين. وإنه لمن السهل تمامًا أن يدرك المـرء لمـاذا لم يكـن تولسـتوى يـبدى تقديـرًا كـبيرًا لشيكسبير مثلاً. فكيف كان يمكن لشخص مدقـق يكـره كـل إسـراف وكـل تـأنق مفرط، أن يجـد أية لذة فى افتعالية شـاعر. حـتى لـو كـان أعظـم الشعراء فى كل الأزمان؟ ومع ذلك فإن المرء يعجز عن تصـور كـيف أن الشـخص الـذى أبـدع أعمـالاً فنية فيها جهد ودقة فنية، مثل "أنا كارنيـنا" و"مـوت أيفان اليتش"، لم يقبل دون تحفظ، من بين كل الأدب الحديث، إلا "اللصـوص Robbers " لشـيلر، و"البؤسـاء" لهـيجو، و"أنشـودة ميلاد للمسيح" لديكـنز و"ذكـريات مـن العـالم السـفلى" لدستويفسـكى و"أدام بـيد" لجورج إليوت، بالإضـافة إلى "كـوخ تـوم"[١]. فعلاقـة تولسـتوى بالفن لا يمكن أن تفهم إلا على أنها مظهـر لتغير تاريخى، وعلامة لتطور وضع حدا للثقافة الجمالية للقرن التاسع عشر، وأدى إلى ظهـور جـيل يحكـم عـلى الفن مـرة أخـرى عـلى أسـاس أنه واسطة لنقل الأفكار[٢].

ولم يكـن هـذا الجـيل يـبجل مؤلـف "الحـرب والسلام" لمجرد كونه روائيًا عظـيمًا. ومـبدع أعظم رواية فى الأدب العالمى، بل كان يبجله أساسًا بوصفه مصلحًا اجتماعـيًا ومؤسسًـا لعقـيدة. فقد كان تولستوى يتمتع بشهرة فولتير، وشعبية روسو، وسـلطة جوته — فضلاً عن أنه أصبح شخصية أسطورية يذكرنا نفوذها بنفوذ العرافين والأنبـياء القدامـى. وأصـبحت "ياسـنايا بولـيانا Yasnaya Polyana " مكانا يحج إلـيه مواطـنو كـل الـبلاد، وكـل الطبقات الاجتماعية والمستويات الثقافية. ويعجبون بالكونـت العجـوز مـرتديا زى فـلاح وكأنـه قديـس. ولا يمكـن أن يكـون جوركى هو الشـخص الوحـيد الـذى رآه وقـال لنفسـه: "هـذا الرجل أشبه باله"، وهو الاعتراف

[١] Tolsoty : What Is Art? XVI.

[٢] Cf. Thomas Mann : Die Forderung des Tages, 1930, p. 383.

الذى ختم به هذا الكاتب غير المؤمن ذكرياته عن تولستوى[1]. ومن المؤكد أن الكثيرين قد أحسوا بنفس إحساس توماس مان، الذى عبر عنه بقوله أن أوروبا أصبحت "بلا سيد" بعد موته[2]. ولكن هذه لم تكن إلا مشاعر وحالات نفسية، وكلمات تعبر عن الولاء والاعتراف بالجميل. والأمر الذى لا شك فيه أن تولستوى كان أشبه ما يكون بالضمير الحى لأوروبا، والمعلم والمربى الأكبر، الذى عبر كما لم يعبر أى كاتب غيره عن القلق الأخلاقى والرغبة فى البعث الروحى عند جيله. ومع ذلك فقد كان من المستحيل عليه، بنزعته الساذجة المتأثرة بروسو، وبروح الاستسلام السائدة لديه، أن يظل "سيد" أوروبا، إن كان قد أصبح هذا السيد حقيقة فى أى وقت. فمن الجائز أنه يكفى الفنان أن يطرح الأسئلة الصحيحة كما اعتقد تشيكوف، ولكن الرجل الذى كان سيدا على القرن الذى يعيش فيه ينبغى أيضًا أن يكون قادرًا على أن يجيب عنها إجابة صحيحة.

---

(1) **Maxim Gorky : Literature and Life, 1946, p. 74 .**

(2) **Thomas Mann, op, cit., p. 278 .**

الفصل الرابع
الانطباعية

لا توجد حدود قاطعة بين النزعة الطبيعية وبين الانطباعية، فمن المستحيل وضع تفرقة تاريخية أو فكرية قاطعة بينهما. ويتمشى التدرج فى تغير الأسلوب مع الاتصال فى التطور الاقتصادى واستقرار الأوضاع الاجتماعية. إن عام ١٨٧١ لم تكن له إلا أهمية عابرة فى تاريخ فرنسا، إذ أن سيطرة الطبقة المتوسطة العليا ظلت أساسا كما هى دون أن يطرأ عليها تغير، وحلت محل الامبراطورية "المتحررة" جمهورية محافظة – "جمهورية بلا جمهوريين"[1]، لم يكن الأمر مستتبًا لها إلا لأنها كانت تبدو وكأنها تضمن للمشكلات السياسية أكثر الحلول سلمية. ولكن لم يتم إقامة علاقة ودية معها إلا بعد استئصال مؤيدى "الكوميون Commune " ووجد الناس عزاء فى النظرية القائلة بأن النزف ضرورى، وهو القادر على تحقيق الشفاء[2]. وأخذت الطبقة المثقفة تواجه الأحداث بحالة من العجز التام: فانغمس فلوبير، وجوتييه، والإخوان جونكور، ومعهم معظم القادة العقليين للعصر. فى توجيه إهانات واتهامات فظيعة ضد معكرى السلام. وكان أقصى ما يأملون فيه من الجمهورية هو أن تكفل لهم الحماية من الروح الكنسية، ولم يروا فى الديمقراطية إلا أهون الشرين[3]. وتطورت الرأسمالية المالية والصناعية بإطراد على الأسس التى وضعت قبل ذلك بوقت طويل، ولكن كانت تحدث تحت السطح تغيرات هامة. وإن ظلت مؤقتًا. غير مفاجئة. ودخلت الحياة الاقتصادية مرحلة الرأسمالية الكبيرة. وتحولت من "تعامل حر بين القوى" إلى نظام ترشيدى متسق بدقة، وإلى شبكة من مناطق النفوذ، والمناطق الجمركية، ومجالات الاحتكار والكارتلات والترستات

---

(1) André Bellesort : Les Intellectuels et l'avènement de la troisième République, 1931, p. 24.

(2) Paul Louis : Hist. Du socialisme en France, pp. 236 – 7.

(3) A. Bellesort, op. cit., p. 39 .

والاتحـادات. وكمـا أن مـن الممكـن أن يوصـف هـذا التركيز والتوحيد النمطى للحياة الاقتصـادية بأنـه علامـة مـن علامـات الشيخوخة[1]، فكذلك يمكننا أن نتعرف على مظاهـر عـدم الاسـتقرار ونـذر الانحـلال فـى جمـيع أرجـاء مجـتمع الطبقة الوسطى. صـحيح أن "الكوميون" انتهى بهزيمة للثوار كانت أكمل مما حدث لأية ثورة سابقة، ولكـنه كان أول ثورة تشرف عليها حركة عمالية دولية، ويعقبها انتصار للبورجوازية مرتـبط بشـعور بخطـر داهـم[2]. وقـد أدى هـذا الشـعور بالأزمة إلى إحياء للاتجاهات المثالـية والصـوفية، وترتبت عليه موجة قوية من الإيمان، كانت بمثابة رد فعل على روح التشاؤم السائد. وخلال هذا التطور فقدت الانطباعية، لأول مرة، صلتها بالنزعة الطبيعـية، وتحولـت، وخاصـة فـى مـيدان الأدب، إلى شـكل جديـد مـن أشـكال الرومانتيكية.

ومـن الواجـب ألا نغتر بالتطورات التكنيكية الهائلة التى حدثت، فنتجاهل ذلـك الإحسـاس بالأزمة، الذى كان سائدا فى الجو. بل أن من الواجب أن ننظر إلى الأزمـة ذاتهـا عـلى أنها حافز لإنجازات تكنيكية وتحسينات فى أساليب الإنتاج[3]. ولقـد كانـت هـناك علامـات معينة على جو الأزمة، تجلت فى جميع مظاهر النشاط التكنـيكى. عـلى أن أقرب هذه المظاهر إلى الطابع المرضى المعتل، هو السرعة المخيفة للـتطور، بمعـدل الـتقدم فـى العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة. ذلك لأن التطور السـريع للتكنولوجـيا لم يـؤد فقـط إلى زيـادة سرعة تغير الأمزجة، بل أدى أيضًا إلى تغـير مجـال الاهـتمام فـيما يـتعلق بمعـايير الـذوق الجمـالى. فكثيرا ما كان يؤدى إلى شـغف جـنونى عقيم عديم المعنى بالتجديد، وسعى لا يخمد إلى الجديد لمجرد كونه جديـدا. وكـان عـلى رجـال الصـناعة، إذا شـاءوا أن يفـيدوا حقًـا مـن إنجـازات التكنولوجيا، أن يعملوا على زيادة الطلب — بوسائل مصطنعة — على المنتجات التى أدخلـت علـيها تحسـينات، ولا يسـمحوا بخمود الشعور بأن الجديد أفضل دائمًا[4].

---

[1] Werner Sombart : Der mod. Kapit., III/ I, pp. XII, XIII.

[2] Paul Louis, op. xit., pp. 242, 216 – 17 .

[3] Cf. Henry Ford : My Life and My Work, 1922, p. 155 .

[4] W. Sombart : Der mod. Kapit., III/ 2, pp. 603 – 7 – Die Deutsche Volkswirtschaft, pp. 397 – 8 .

على أن حلول سلع جديدة باستمرار وبمعدل متزايد محل السلع القديمة المستخدمة يوميًا، أدى إلى تضاؤل الإحساس بالتعلق بالمتلكات المادية، ثم بالذهنية بدورها بعد وقت قصير؛ وأدى إلى تعديل سرعة إعادة النظر فى القيم الفلسفية والفنية، بحيث تساير الأذواق المتغيرة. وبذلك أدت التكنولوجيا الحديثة إلى قيام اتجاه دينامى لم يسبق له نظير فى موقف الإنسان من الحياة بأسره، وكان هذا الإحساس الجديد بالسرعة والتغير هو المعنى الرئيسى الذى عبرت عنه الانطباعية.

ولقد كان أبرز الظواهر المرتبطة بتقدم التكنولوجيا هو تطور المراكز الثقافية إلى مدن كبيرة بالمعنى الحديث، وأصبحت هذه هى التربة التى ينبت فيها الفن الجديد. ولقد كانت الانطباعية فن مدن، ولم يكن ذلك راجعًا فقط إلى كونها قد اكتشفت طابع المناظر الطبيعية فى المدينة، بل أيضًا إلى أنها كانت ترى العالم بعينى رجل المدينة، ونستجيب للانطباعات الخارجية بأعصاب الإنسان التكنيكى الحديث الشديدة الرهافة والإرهاق.

والانطباعية أسلوب مدن، لأنها تصف حياة المدنية بما فيها من تغير، وإيقاع عصبى، ومن انطباعات مفاجئة، حادة، ولكنها دائمًا عابرة زائلة. وهى لهذا السبب بعينه تنطوى على توسع هائل فى الإدراك الحسى، وحدة جديدة زائدة فى القدرة على الإحساس، وحساسية جديدة، وهى تعد، مع جوته.والرومانتيكية. واحدة من أهم نقاط التحول فى تاريخ الفن الغربى. ففى المسار الديالكتيكى الذى يمثله تاريخ التصوير، والذى يتناوب فيه السكونى والحركى، والتصميم واللون، والتنظيم المجرد والحياة العضوية، تمثل الانطباعية قمة التطور الذى اعترف فيه بالعناصر الدينامية والعضوية فى التجربة، والذى أدى إلى القضاء نهائيا على نظرة العصور الوسطى السكونية إلى العالم. فمن الممكن تتبع خط متصل من الفن القوطى إلى الانطباعية، مشابه للخط المؤدى من اقتصاد العصور الوسطى المتأخرة إلى الرأسمالية الكبيرة. وفى وسعنا أن نقول أن الإنسان الحديث هو نتاج هذا التطور المزدوج، الذى كان فى أساسه مع ذلك تطورا مطردًا.

إن أبسط صيغة يمكن أن ترد إليها الانطباعية هى سيادة اللحظة على الدوام والاتصال. والشعور بأن كل ظاهرة هى حادث عابر لن يتكرر أبدًا. وموجة يجرفها

تيار الزمان، ذلك النهر الذى "لا يستطيع المرء أن ينزل فيه مرتين". وكل منهج الانطباعية، بكل أساليبه وحيله الفنية، يهدف قبل كل شيء إلى التعبير عن هذه النظرة الهرقليطية[1] إلى العالم، وتأكيد أن الحقيقة ليست وجودا بل صيرورة، وليست حالة ثابتة بل عملية ومسار. وكل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود، وعرض لتوازن مهدد، غير مستقر، لتفاعل القوى المتصارعة. والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة إلى عملية نمو وانحلال. فكل ما هو ثابت متماسك ينحل إلى تحولات، ويتخذ طابعا متجزئا غير مكتمل. وبفضلها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية، بدلا من مادة الرؤية الموضوعية، وهو التعبير الذى بدأ به تاريخ رسم المنظور الحديث. فتصوير الضوء، والهواء، والجو، وتحليل السطح المتساوى اللون إلى بقع وخطوط لونية، وتفكيك اللون الموضعي إلى قيم والنقط المرتعشة المرتعدة، وضربات الريشة السريعة، غير المحكمة، المفاجئة، وكل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن، والإدراك العابر، الذى يبدو غير عابئ بالموضوع، وعدم الاكتراث الملحوظ في الأداء — كل هذا إنما يعبر آخر الأمر عن الشعور بواقع مثير، ودينامي، دائم التغير، وهو الشعور الذى بدأ بتغيير تجاه التصوير عن طريق استخدام المنظور.

إن العالم الذى تكون ظواهره في حالة تحول وصيرورة دائمة يحدث انطباعًا بأنه حركة متصلة يتلاقى فيها كل شيء، ولا توجد فيها فوارق فيما عدا مختلف وجهات وزوايا نظر المتأمل. ولابد للفن الذى يريد أن يتمشى مع مثل هذا العالم ألا يقتصر على تأكيد الطابع العرضي العابر للظواهر، أو أن يكتفي بالقول أن الإنسان مقياس كل شيء، بل ينبغي أن يبحث عن معيار الحقيقة في "اللحظة الراهنة والموضع الحالي" للفرد ولابد أن ينظر إلى الصدفة على أنها مبدأ الوجود كله، وإلى حقيقة اللحظة على أنها تفند كل حقيقة أخرى. ومعنى أولوية اللحظة، والتغير، والصدفة، من وجهة نظر علم الجمال، هو سيطرة الحالة العابرة على السمات

---

[1] نسبة إلى الفيلسوف اليوناني القديم هرقليطس، فيلسوف التغير الدائم، وصاحب العبارة المشهورة التى اقتبس المؤلف جزءا منها في الجملة السابقة، والتى يلخص فيها فلسفته في التغير والصيرورة: "أنت لا تنزل في النهر الواحد مرتين". (المترجم)

الدائمة للحياة، أى انتشار علاقة بالأشياء تتسم بالتغير، وبأنها لا تلزم الإنسان بشىء ثابت. على أن إرجاع التمثيل الفنى، على هذا النحو، إلى الحالة النفسية التى تسود فى اللحظة المعينة، هو فى الوقت ذاته تعبير عن نظرة سلبية أساسًا إلى الحياة، وعن اكتفاء بدور المشاهد، والذات المتلقية المتأملة، واتخاذ وجهة نظر الانعزال والانتظار وعدم الالتزام، أى بالاختصار، الاكتفاء باتخاذ وجهة النظر الجمالية الخالصة وحدها. فالانطباعية هى ذروة ثقافة جمالية مرتكزة حول ذاتها، وهى تعد النتيجة النهائية للعزوف الرومانتيكى عن الحياة العملية الإيجابية.

إن الانطباعية، من الناحية الأسلوبية، ظاهرة شديدة التعقيد. فهى فى نواح معينة تمثل مجرد تطور منطقى للنزعة الطبيعية. ذلك لأننا لو فسرنا النزعة الطبيعية بأنها تعنى الانتقال من العام إلى الخاص، من النمطى إلى الفردى، من الفكر المجرد إلى التجربة العينية، المتجددة زمانيًا ومكانيًا، فعندئذ يكون تصوير الانطباعية للواقع، بما فيه من تأكيد لما هو لحظى فريد، إنجازًا هاما من إنجازات النزعة الطبيعية. والواقع أن تمثيل الانطباعية للواقع أقرب إلى التجربة الحسية من تمثيل النزعة الطبيعية بمعناها الضيق له، وهى تستعيض عن موضوع المعرفة النظرية بموضوع التجربة البصرية المباشرة على نحو أكمل من أى فن سابق. ولكن الانطباعية — إذ تعزل العناصر البصرية فى التجربة من العناصر التصورية الذهنية. وتؤكد استقلال ما هو بصرى — تفترق عن كل فن كان يمارس حتى ذلك الحين، وبالتالى تفترق عن النزعة الطبيعية بدورها. فمنهجها فريد من حيث أنها تنشد التجانس البصرى الخالص، على حين أن كل فن سابق على الانطباعية يبنى تمثيلاته على نظرة إلى العالم تبدو متجانسة بالفعل، ولكنها فى واقع الأمر مركبة على نحو متغاير، ومؤلفة من عناصر تصورية وحسية معًا. فكل فن سابق هو نتيجة تركيب. على حين أن الانطباعية نتيجة تحليل. وهى تشيد موضوعها الخاص من المعطيات الخاصة للحواس، ومن ثم فإنها تعود إلى العملية النفسية الآلية اللاواعية. وتقدم إلينا — إلى حد ما — المادة الخام للتجربة، التى هى أبعد عن إدراكنا المعتاد للواقع من انطباعات الحواس المرتبة منطقيًا. والواقع أن الانطباعية أقل إيهامية من النزعة الطبيعية؛ فهى تقدم عناصر الموضوع بدلاً من الإيهام، وتعطينا اللبنات التى تتألف

منها التجربة، بدلاً من أن تقدم إلينا صورة للكل. وقبل الانطباعية، كان الفن يصور الأشياء بعلامات، أما الآن فهو يصورها من خلال مكوناتها، وعن طريق أجزاء من المادة التى تتألف منها"[1].

ولقد كانت النزعة الطبيعية تمثل، بالقياس إلى الفن السابق عليها، زيادة فى عناصر التأليف، أى بعبارة أخرى توسعًا فى المضمون وإثراء للوسائل التكنيكية، أما المنهج الانطباعى فينطوى على سلسلة من عمليات الرد أو الاختزال reduction، ونسق من عمليات القصر والتبسيط[2]. ولا شىء أدل على طبيعة اللوحة الانطباعية من أنه من الضرورى التطلع إليها من مسافة معينة، وأنها تصف الأشياء مع إجراء الحذف الذى يتعين إجراؤه فيها عندما ترى عن بعد. وتبدأ سلسلة عمليات الاختزال التى تقوم بها بقصر عناصر التمثيل على ما هو بصرى بحت، وحذف كل ما له طبيعة غير بصرية، أو ما لا يمكن ترجمته من خلال العناصر البصرية. وأقوى تعبير عن "تذكر التصوير لوسائله الخاصة" هذا هو حذف العناصر المسماة بالعناصر الأدبية من الموضوع، أى القصة أو الحكاية. وليس إرجاع كل الموضوعات إلى المنظر الطبيعى، والحياة الصامتة، والصورة الشخصية، أو معالجة كل نوع من الموضوع على أنه "منظر طبيعى" أو "حياة صامتة"، إلا مظهرًا لسيادة المبدأ "التصويرى" على وجه التخصيص فى التصوير. وكما قال واحد من أوائل مؤرخى الحركة وباحثيها النظريين، فإن "ما يميز الانطباعيين عن بقية المصورين هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية، لا من أجل الموضوع ذاته"[3]. هذا "التحييد" للموضوع، وإرجاعه إلى أساسياته العادية الخالصة، يمكن أن يعد تعبيرًا عن النظرة المضادة للرومانتيكية فى ذلك العصر، ويمكن أن ينظر إليه على أنه إقلال من شأن السمات البطولية الوقور لموضوع الفن، وتجريد لها من كل ما تكتسى به. ولكنه يمكن أن يعد أيضًا ابتعادًا عن الواقع، ويمكن أن ينظر إلى قصر

---

(1) Cf. Pierre Francastel : L'Impressionisme, 1937, pp. 25 – 6, 80 .

(2) Georg Marzynski : "Die impressionistische Methode." Zeitschr. F. Aesth u. allg. Kunstwissenschaft, XIV, 1920.

(3) Georges Rivière : "L'Exposition des Impressionistes". In "L'Impressioniste. Journal d'Art", 6th April 1877 – Reprinted in L. Venturi : Les Archives de l'Impressionisme, 1939, II, p. 309 .

التصوير على موضوعات "خاصة به" على أنه خسارة من وجهة نظر النزعة الطبيعية. "فالابتسامة" التى اكتشفها اليونانيون فى الفنون التشكيلية، والتى فقدت - كما لاحظ البعض - فى الفن الحديث[1]، قد ضحى بها من أجل الجانب التصويرى البحت، ولكن هذا يعنى أن كل فحص للنفس البشرية، وكل نزعة إنسانية، قد اختفت من التصوير اختفاء تاما.

والخطوة التالية، المرتبطة بالاتجاه "التصويرى" الجديد فى سلسلة الاختزالات التى تفرضها الانطباعية على الصورة الطبيعية للواقع، هى إحلال القيم البصرية محل اللمسية، أى نقل الحجم المادى والقالب التشكيلى إلى السطح. غير أن هذا الاختزال ليس هو هدف المنهج بأية حال، بل هو مجرد ناتج جانبى له. أما الهدف فهو تأكيد اللون والرغبة فى تحويل اللوحة بأكملها إلى توافق للتأثيرات اللونية والضوئية، بحيث أن امتصاص المكان وتفكيك التركيب الصلب للأجسام ليس إلا ظاهرة عارضة مصاحبة للهدف السابق. ولا تقتصر الانطباعية على رد الواقع إلى سطح ذى بعدين، بل هى ترده، داخل ثنائية الأبعاد هذه، إلى نسق من البقع التى لا شكل لها. وبعبارة أخرى فهى لا تتخلى فقط عن الطابع التشكيلى، بل تتخلى أيضًا عن التصميم design ، وليس فقط عن القالب المكانى، بل أيضًا عن القالب الخطى. ومن الواضح أن ما تكسبه اللوحة من الطاقة والسحر الحسى يعوض ما تخسره من الوضوح والبداهة. ولقد كان هذا الكسب هو أيضًا الشاغل الرئيسى للانطباعيين أنفسهم. ولكن الجمهور أحس بالخسارة أكثر مما شعر بالكسب. وليس فى استطاعتنا الآن، بعد أن أصبحت الطريقة الانطباعية فى النظر إلى الأمور عنصرا من أهم عناصر تجربتنا البصرية، أن نتخيل إلى أى حد كان الجمهور عاجزا عند مواجهته لهذا الخليط من البقع والنقط. والواقع أن الانطباعية لم تكن سوى الخطوة الأخيرة فى عملية الغموض المتزايد التى ظلت تحدث منذ قرون. فمنذ عصر الباروك. كانت التمثيلات التصويرية تثير أمام المشاهد مشكلة تتزايد صعوبة؛ فهى قد أخذت تزداد غموضًا بالتدريج، وأخذت علاقتها بالواقع تزداد تعقدا. ومع ذلك فإن

---

(1) André Malraux : "The Psychology of Art". Horizon, 1948, No. 103, p. 55.

الانطباعية كانت تمثل قفزة أجرأ من أية مرحلة بعينها فى التطور السابق، ولم يكن هناك من قبل، طوال تاريخ التجديد الفنى، أى نظير للصدمة التى أحدثتها المعارض الانطباعية الأولى. فقد كان الناس ينظرون إلى الأداء السريع، وافتقار اللوحات إلى الشكل، على أنه استفزاز وقح، وكانوا يعتقدون أن الفنانين يسخرون منهم، ومن ثم فقد جاء انتقامهم قاسيًا بقدر ما وسعتهم القسوة.

غير أن هذه التجديدات لا تستنفد على الإطلاق سلسلة الاختزالات المتعاقبة التى استخدمت فى المنهج الانطباعى. فنفس الألوان التى تستخدمها الانطباعية تغير ألوان تجربتنا اليومية وتشوهها. مثال ذلك أننا نظر إلى قطعة من الورق "الأبيض" على أنها بيضاء فى أى ضوء، على الرغم من الانعكاسات الملونة التى تتبدى عليها فى ضوء النهار المعتاد. وبعبارة أخرى فإن "اللون المتذكر" الذى نربط بينه وبين الشىء، والذى هو حصيلة تعود ومران طويلين، يحل محل الانطباع العينى الذى نكتسبه من الإدراك المباشر[1]. وهنا تنتقل الانطباعية إلى ما وراء اللون المتذكر المستقر من الوجهة النظرية، إلى الإحساس الحقيقى، الذى هو — بهذه المناسبة — ليس فعلاً تلقائيًا بأى حال، وإنما يمثل عملية نفسية مصطنعة إلى أبعد حد، معقدة أشد التعقيد .

وأخيرًا يقوم الإدراك الانطباعى باختزال آخر، شديد القسوة، فى الصورة المعتادة للواقع. إذ يعرض الألوان. لا من حيث هى صفات عينية مرتبطة بموضوع محدد، بل من حيث هى ظواهر مجردة، لاجسمية، ولامادية — كما لو كانت ألوانًا فى ذاتها. فإذا وضعنا شاشة بها فتحة صغيرة أمام شىء بحيث يكون اتساع الفتحة كافيًا لإظهار لون الشىء، ولكنه لا يكون كافيًا لكى يكشف لنا عن شكل الشىء وعلاقة اللون الذى نراه بهذا الشىء، فمن الحقائق المعروفة أنه يحدث لنا حينئذ انطباع مفتقر إلى التحدد والثبات. يختلف تمامًا عن طابع الألوان التى نراها عادة. والتى تكون مرتبطة بقالب تشكيلى. وعلى هذا النحو يفقد لون النار وهجه. ولون الحرير لمعانه، ولون الماء شفافيته، إلخ[2]. والواقع أن الانطباعية تصور الأشياء دائمًا

---

[1] G. Marzynski. Loc cit., p. 90 .

[2] Ibid., P. 91 .

بهذه الألوان السطحية اللاجسمية. التي تعطى انطباعًا مباشرا حيا إلى أبعد حد، نظرا إلى نضرتها وشدتها، ولكنها تخفف إلى حد بعيد من ذلك التأثير الإيهامى للصورة، وتكشف على أوضح نحو عن الطابع الاصطلاحى فى المنهج الانطباعى.

ولقد أصبح التصوير هو الفن الرئيسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وهنا تطورت الانطباعية فأصبحت أسلوبًا مستقلاً فى وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدمًا، فى عالم الأدب، حول النزعة الطبيعية. وكان أول معرض جماعى للانطباعيين فى عام ١٨٧٤، ولكن تاريخ الانطباعية بدأ قبل ذلك بحوالى عشرين عامًا، وانتهى فعلاً بالمعرض الثامن للجماعة فى عام ١٨٨٦. فحوالى هذا الوقت تفككت الانطباعية من حيث هى جماعة متجانسة، وبدأت فترة جديدة، بعد الانطباعية، دامت حتى حوالى عام ١٩٠٦، وهو العام الذى توفى فيه "سيزان"[١]. وهكذا فإن منتصف القرن التاسع عشر شهد تغيرا لصالح التصوير، بعد أن كانت السيطرة للأدب فى القرنين السابع والثامن عشر، وكانت الموسيقى تقوم بدور رئيسى فى العصر الرومانتيكى. وقد حدد الناقد الفنى "أسلينو Asselineau " الوقت الذى حل فيه التصوير محل الشعر فى التربع على عرش الفن بتاريخ أسبق هو عام ١٨٤٠[٢]، وبعد جيل من ذلك التاريخ، كان الأخوان جونكور يهتفان بصوت كله حماسة: "ما أسعد مهنة المصور بالقياس إلى مهنة الكاتب!"[٣]، ولم يتفوق التصوير على جميع الفنون الأخرى بوصفه أشد الفنون تقدمية فى ذلك العصر فحسب. بل إن نواتجه أيضًا كانت متفوقة كيفيًا على إنتاج الأدب والموسيقى فى نفس الفترة. ولاسيما فى فرنسا، حيث كان من الصحيح تمامًا القول أن الشعراء العظام فى ذلك العهد كانوا هم المصورين الانطباعيين[٤]. صحيح أن فن القرن التاسع عشر ظل رومانتيكيًا إلى حد ما، وأن شعراء ذلك القرن كانوا يعربون عن إيمانهم بأن الموسيقى هى أرفع المثل الفنية العليا، ولكن ما كانوا يقصدونه بالموسيقى كان أقرب إلى أن

---

(١) John Rewald : The Hist. Of Impressionism, 1946, pp. 6 – 7 .

(٢) Albert Cassagne : La Théorie de l'art pour l'art en France, 1906, p. 351.

(٣) E. & J. de Goncourt : Journal 1st. May 1869, III, p. 221.

(٤) Henri Focillon : La Peinture aux 19e et 20e siècles, 1928, p. 200.

يكـون رمـزًا للإبـداع المطلـق، المتحرر من كل القيود، والمستقل عن الواقع الموضوعى. مـنه إلى المثل العينى للموسيقى. ومن جهة أخرى فإن التصوير الانطباعى قد اكتشف الإحساسـات التى يحاول الشعر والموسيقى بدورهما التعبير عنها، والتى يكيفان فيها وسـائلهما فـى التعبير تبعًا للأشكال التصويرية. فالانطباعات المتعلقة بالجو، ولاسيما تجـربة الضـوء والهـواء واللون، هى إدراكات تنتمى أصلاً إلى مجال التصوير، وعندما تـبذل محـاولات لتمثـيل حـالات مـن هذا النوع فى الفنون الأخرى، يكون من حقنا تمامـا أن نـتحدث عـن أسلوب "تصويرى Painterly " فى الشعر والموسيقى. ولكن أسـلوب هـذه الفـنون يصـبح أيضًـا تصـويريًا عـندما تعـبر عـن نفسـها، متخلـية عن "الملامح" المميزة، بمساعدة تأثيرات اللون والظل، وتعلق على حيوية التفاصيل أهمية تفـوق أهمـية تجـانس الانطـباع الكـلى. وهكذا فإن "بول بورجيه" عندما أشار إلى أن الانطـباع الـذى تحدثـه صـفحة واحـدة فـى أسـلوب عصـره، أقوى دائمًا من انطباع الكـتاب كلـه، وأن انطـباع الجملـة الواحدة أعمق من الصفحة، وانطباع اللفظ الواحد أقـوى مـن الجملـة[1]، كـان فـى ذلـك يصـف المـنهج المتـبع فى الانطباعية — أعنى أسـلوب تلـك النظرة الخاصة إلى العالم، المفككة إلى ذرات مستقلة، والمشحونة بطاقة دينامية.

عـلى أن الانطباعـية ليسـت أسـلوبًا خاصا بفترة محددة يسيطر على الفنون جميعًا، بـل إنهـا أيضًـا آخر أسلوب "أوروبى" كان ساريًا على نحو شامل — أعنى آخـر اتجـاه مبـنى عـلى اتفـاق عـام فـى الـذوق. ومـنذ انهـيار الانطباعـية أصبح من المسـتحيل تصـنيف مخـتلف الفـنون أو مخـتلف الأمم والثقافات من حيث الأسلوب. ولكـن الانطباعـية لم تـبدأ ولم تنته فجأة. ذلك لأن "ديلاكروا"، الذى اكتشف قانون الألـوان المـتكاملة. وتلوين الظلال. "وكونستابل"، الذى أكد التكوين المعقد للمؤثرات اللونـية فـى الطبـيعة، قـد سـبقا من قبل قدرا كبيرا من المنهج الانطباعى. وعلى أية حـال فإن تنشيط الرؤية، الذى هو جوهر الانطباعية، قد بدأ بهما. كذلك فإن البوادر الأولى "لـنزعة الهواء الطلق Plein airism " عند مصورى مدرسة "باربيزون". تمثل

(1) Paul Bourget, op. cit., p. 25 .

خطوة أخرى فى هذا التطور. ولكن أهم العوامل التى أسهمت فى ظهور الانطباعية بوصفها حركة جماعية هى، من جهة، تجربة الفنان للمدينة، التى ظهرت بوادرها عند مانيه، ومن جهة أخرى ما أدت إليه معارضة الجمهور من تحالف بين المصورين الشبان. وقد يبدو من المستغرب لأول وهلة أن يظهر مثل هذا الفن الذى ينفذ إلى الأعماق، وترجع جذوره إلى الشعور بفردانية الشخص وعزلته، فى المدينة الكبيرة، التى يتجمع الناس فيها كالقطيع ويمتزجون سويًا بلا تمييز. ولكن من الحقائق المألوفة أنه لا شيء يبدو مؤديًا إلى العزلة كالتقارب الوثيق بين أناس كثيرين جدا، وأن المرء لا يشعر بأنه وحيد منبوذ بقدر ما يشعر حين يكون وسط حشد كبير من الغرباء. فالإحساسان الرئيسيان اللذان تولدهما الحياة فى بيئة كهذه — وهما شعور المرء بأنه وحيد لا يلاحظه أحد، من جهة، والإحساس بصخب المرور الهادر وبالحركة الدائمة والتنوع المستمر من جهة أخرى — يولدان النظرة الانطباعية إلى الحياة، التى تجمع بين أشد الأحوال إرهافًا، وبين أسرع تعاقب للإحساسات. أما العامل الثانى، وهو موقف الجمهور السلبى، فقد يبدو من المستغرب لأول وهلة أن ننظر إليه على أنه دافع من دوافع ظهور الانطباعية من حيث هى حركة. ذلك لأن الانطباعيين لم يسلكوا أبدًا سلوكًا عدوانيًا تجاه الجمهور، بل كانوا يرغبون بشدة فى أن يظلوا داخل إطار التقاليد، وكثيرًا ما كانوا يبذلون جهودا يائسة لكى يكتسبوا اعتراف الأوساط الرسمية، ولاسيما فى صالون باريس الذى كانوا يعدونه الطريق الصحيح إلى النجاح. وعلى أية حال فإن روح التناقض، والرغبة فى جذب انتباه الجمهور بتقديم شيء باهر مذهل إليه، كانت تقوم عندهم بدور أقل بكثير من ذلك الذى كانت تقوم عند معظم الرومانتيكيين وكثير من أصحاب النزعة الطبيعية. ومع كل ذلك، فربما لم يكن هناك فى أى وقت تباين أعمق مما هو الآن بين الأوساط الرسمية وبين جيل الفنانين الشبان. وربما لم يشعر الفنانون فى أى وقت بأنهم موضوع للسخرية كما شعروا الآن. ومن المؤكد أن الانطباعيين لم ييسروا للجمهور فهم أفكارهم الفنية — ولكن لابد أن التذوق الفنى لدى الجمهور كان رديئًا إلى أبعد حد. إذ ترك فنانين كبارا، مخلصين، مسالمين، مثل مونيه ورنوار وبيسارو، يتضوررون جوعًا.

كذلك لم يكن فى الانطباعية أى عنصر سوقى حتى تترك انطباعًا سيئًا فى نفوس الجمهور البورجوازى، بل لقد كانت "أسلوبًا للأرستقراطيين"، متأنقًا، مدققًا، عصبيًا حساسًا، حسيًا أبيقوريًا، شغوفًا بالموضوعات النادرة الرائعة، مرتكزا على تجارب شخصية بالمعنى الدقيق، هى تجارب العزلة والوحدة، ومشاعر الحواس والأعصاب المفرطة فى رهافتها. ومع ذلك فقد كانت الانطباعية من خلق فنانين أتى معظمهم من القطاعات الدنيا والوسطى من البورجوازية، بل كانوا أيضًا أقل اهتمامًا بالمشكلات الثقافية والجمالية من فنانى الأجيال السابقة. فقدراتهم أقل تنوعًا وتعمقًا، وهم أشد اقتصارًا على صنعتهم وحرفتهم من السابقين عليهم. ولكنهم كانوا يضمون أيضًا أفرادا من الطبقة البورجوازية الثرية، بل من الأرستقراطية. فمانيه، وبازيل، وبيرت موريزو Berthe Morisot وسيزان، أبناء لأسر ثرية، وديجا من أصل أرستقراطى، كما أن تولوز لوتريك من أصل أرستقراطى رفيع. والواقع أن الأسلوب المثقف المهذب، والطباع الراقية الأصيلة لمانيه وديجا، ورشاقة كونستانتان جيز وتولوز لوتريك وقدرتهما الفنية الرقيقة، تكشف عن أجمل جوانب المجتمع البورجوازى الراقى للإمبراطورية الثانية، عالم الأزياء المنفوخة والمفتوحة، والخدم والحشم، وركوب الخيل فى الغابات .

أما تاريخ الأدب فإن الصورة التى يكشفها أعقد بكثير من تاريخ التصوير. فالانطباعية من حيث هى أسلوب أدبى، ليست فى ذاتها ظاهرة محددة المعالم بدقة، ومن الصعب تبين بداياتها داخل الكل المعقد للنزعة الطبيعية، كما أن الأشكال اللاحقة لتطورها ممتزجة بظواهر الرمزية امتزاجًا تامًا. كذلك يلاحظ وجود نوع من التباين، من حيث الترتيب الزمنى، بين الانطباعية فى الأدب وفى التصوير. ففى الوقت الذى كانت فيه الخصائص الأسلوبية المميزة للانطباعية قد بدأت تظهر فى الأدب، كانت أخصب فترة للانطباعية فى التصوير قد انقضت. على أن الفارق الأساسى هو أن الانطباعية فى الأدب فقدت ارتباطها بالنزعة الطبيعية. وبالوضعية والمادية. فى وقت مبكر نسبيًا. وأصبحت منذ البداية تقريبًا مناصرة لتلك الحركة الرجعية المثالية التى لم تظهر فى التصوير إلا بعد انحلال الانطباعية. ويرجع ذلك أساسًا إلى أن الصفوة المحافظة تقوم فى الأدب بدور أهم

بكثير من دورها في التصوير، الذى يبدى مقاومة أعظم للأماني الروحانية للعصر، نظرا إلى أن جذور التقاليد الحرفية أشد تغلغلاً فيه.

ولم تتضح أزمة النزعة الطبيعية، التي كانت مجرد مظهر من مظاهر أزمة النزعة الوضعية، إلا حوالي عام ١٨٨٥، وإن كانت نذرها قد ظهرت من قبل حوالي عام ١٨٧٠. فقد كان معظم أعداء الجمهورية هم في الوقت ذاته من أعداء العقلانية والمادية والنزعة الطبيعية، وكانوا يهاجمون التقدم العلمي، ويتوقعون أن يؤدى البعث الديني إلى إحياء عقلي أيضًا. وكان حديثهم ينصب على "إفلاس العلم" و"نهاية النزعة الطبيعية" و"اصطباغ الثقافة بصبغة آلية لا روح فيها"، ولكنهم حين كانوا يصبون جام غضبهم على الهزال العقلي للعصر، كانوا يقصدون دائمًا الثورة والجمهورية والتقدمية. صحيح أن المحافظين قد فقدوا نفوذهم في الحكومة، ولكنهم احتفظوا بموقعهم المنيع في الحياة العامة. فكانوا لا يزالون يشغلون أهم المناصب في الإدارة والسلك الدبلوماسي والجيش، ويسيطرون على التعليم العام، ولاسيما في مراحله العالية[1]. فقد ظلت مدارس "الليسيه" والجامعة واقعة تحت سيطرة رجال الدين وكبار رجال المال، وأصبحت المثل الثقافية العليا التي تنشرها في الخارج أوسع انتشارا في مجال الأدب مما كانت في أي وقت مضى. وأصبحنا نصادف كتابا ذوى تعليم أكاديمي بأعداد تفوق بكثير ما كان موجودا من قبل، واكتسبت الحياة الثقافية، بفضل تأثيرهم، طابعًا رجعيًا في أساسه. وعلى حين أن فلوبير وموباسان وزولا لم يكونوا كتابًا متبحرين في العلم، فإن بورجيه وباريز Barrès كانا يمثلان روح الأكاديمية والجامعة، وقد أحسا بأنهما مسئولان إلى حد ما عن التراث الثقافي للأمة، ونصبا نفسيهما روادا عقليين أكفاء للشباب[2]. وربما كان صبغ الأدب بهذه الصبغة الثقافية هو أبرز سمات هذه الفترة وأكثرها انطباقًا عليها، وقد تجلت هذه السمة لدى الكتاب التقدميين والمحافظين على السواء[3]. فلا يوجد في هذا الصدد أدنى فارق بين أناتول فرانس وبين زملائه من أنصار الكنيسة

---

(1) Charles Seignobos : "L'Evolution de la troisième République". In E. Lavisse: Hist. de la France contemp., VIII, 1921, pp. 54 – 5.

(2) Henry Bérenger : L'Aristocratie intellectuelle, 1895, p. 3 .

(3) A. Thibaudet : Hist. De la litt. Franç. P. 430.

والقومية. وعلى الرغم من أن هناك "أناتول فرانس" واحدا فقط مقابل بورجيه، وباريز، وبرونتيير، وبرجسون، وكلوديل، فإن الاحترام الذى كان يلقاه هذا الكاتب المتأثر بروح فولتير يثبت أن روح التنوير لم تكن قد خمدت فى فرنسا على الإطلاق. ومن جهة أخرى فقد كان لابد من أحداث مثل قضية دريفوس وفضيحة قناة بناما من أجل إيقاظ هذه الروح من سباتها.

ولقد مرت فرنسا، حوالي عام ١٨٧٠، بأزمة من أخطر أزماتها العقلية والأخلاقية، ولكن "سيدان العقلية"[١] لم تكن عندها مرتبطة على أى نحو بهزيمتها العسكرية، كما ذهب باريز[٢]، ولم يكن "سأمها القاتل من الحياة" مستمدًا من ماديتها ونسبيتها، كما اعتقد بورجيه. ذلك لأن بورجيه وباريز لم يكونا أقل تأثرا بهذا السأم من الحياة من بودلير وفلوبير. فهو فى الواقع جزء من المرض الرومانتيكى للقرن كله، وكانت نزعة زولا الطبيعية، التى اتخذ منها جيل ١٨٨٥ كبش فداء، تمثل فى واقع الأمر المحاولة الوحيدة — التى هى مع ذلك محاولة غير كافية — للتغلب على العدمية التى استحوذت على نفوس الناس. ومنذ أواخر العقد الثامن أصبح الهجوم على زولا، والسعى إلى إبعاد النزعة الطبيعية عنه مركز الصدارة، هو الاتجاه المسيطر على الجو الأدبى. وهذا هو أقوى انطباع تولده لدى المرء تلك الإجابات التى وردت على الاستفتاء الذى نظمه "جول هورى Jules Huret أحد كتاب مجلة "إيكو دى بارى Echo de Paris "، وهو الاستفتاء الذى ظهر أيضًا عام ١٨٩١ على شكل كتاب بعنوان "بحث فى التطور الأدبى"، والذى يمثل واحدا من أهم مصادر التاريخ العقلى والثقافى لهذه الفترة. فقد سأل "هورى" أربعة وستين كاتبًا، هم أبرز الكتاب الفرنسيين فى تلك الفترة، عن رأيهم فى النزعة الطبيعية، وعما إذا كانت فى رأيهم قد انتهى عهدها بالفعل، أم لا يزال من الممكن إنقاذها، وإن لم يكن ذلك ممكنًا، فما هو الاتجاه الأدبى الذى يمكن أن يحل محلها. وكان من رأى الأغلبية الساحقة ممن وجه إليهم السؤال، وعلى رأسهم معظم تلاميذ زولا

---

(١) الإشارة هنا إلى مدينة سيدان الفرنسية، فى إقليم الأردين، التى استسلم فيها نابليون الثالث، فى أول سبتمبر عام ١٨٧٠ للألمان بعد هزيمة فرنسا فى الحرب السبعينية. (المترجم)

(٢) E.R. Curtius : Maurice de Barrès, 1921, p. 8 .

السابقين،إن المسالة ميئوس منها وكان بول ألكسى P.ALEXISالمخلص دائما هو وحده الذى سارع فأرسل برقية يقول فيها :"النزعة الطبيعية لم تمت التفاصيل بالبريد " وكأنه كان حريصا بذلك على الحيلولة دون انتشار أشعة خطيرة. ولكن تعجله لم يكن مجديا. فقد انتشرت الأشعة بالفعل، وتنكر للنزعة الطبيعية حتى أولئك الذين يدينون لها بكل حياتهم الفنية وهذا يعنى معظم الكتاب البد اعيين فى تلك الفترة .ذلك لأن أقوى الاتجاهات الأدبية نفوزا حتى نهاية القرن الماضى، بل حتى اليوم إلى حد ما، كان ذلك الأدب ذو النزعة الطبيعية، الذى يهدم الغالب الشكلى، ويستهدف توسيع مضمون التجربة . بل أن " الرواية النفسية " عند بورجيه، وبأريز، وهوسمان، وبروست ذاته، إنما كانت نتيجة للملاحظة المرتكزة على النزعة والطبيعية، والمنصبة على " الوثيقة البشرية " بل أن الرواية الحديثة بأسرها ليست آخر الأمر إلا وصفا دقيقا كمن ضبطا للواقع الروحى الملموس . صحيح أن هناك سمات معينه مضادة للنزعة الطبيعية تربط ارتباطا وثيقا بالانطباعية فى الدب ،كما ترتبط بها فى التصوير، ولكن هذه بدورها قد نبتت من تربة النزعة الطبيعية . وهكذا يبدو لأول وهلة أن رد الفعل العنيف لدى الجمهور كان أمرا لا يمكن تفسيره . فلم تكن الحجج الموجهة ضد النزعة الطبيعية جديدة بحال، ولكن الغريب فى الأمر هو أن النزعة الطبيعية، أو تظاهروا بأنهم ليسوا على استعداد لأن يغتفروه للنزعة الطبيعية، أو تظاهروا بأنهم ليسوا على استعداد لأن يغتفروه لها ؟ لقد قيل أن النزعة الطبيعية تفتقر إلى الرقة، والتهذيب، وأنها فن إباحى، وتعبير عن فلسفة مادية متحجرة، وأداة فى يد الدعاية الديمقراطية الفجة، ومجموعة من التفاهات السخيفة السوقية التى تبعث على السأم، وعرض للواقع يقتصر فى تصويره للمجتمع على الحيوان المفترس المتوحش الهمجى فى الإنسان، وعلى مظاهر الانحلال وتفكيك الروابط البشرية، وتقويض أركان الأسرة والأمة والعقيدة، أى أنها بالاختصار هدامه، غير طبيعية معادية للحياة . وعلى حين أن جيل ١٨٥٠ كان يقتصر على الدفاع عن مصالح الطبقات العليا ضد هجمات النزعة الطبيعية فإن جيل ١٨٨٥ كان يدافع عن الإنسانية، والحياة الخلاقة، والله ذاته . ومن الجائز

أنـه قـد حدثـت فـى الفـترة الواقعـة بين الجيلين زيادة فى التدين، ولكن لم تحدث زيادة فى الإخلاص .

لقد أخذ الناس يهذون حول أسرار الوجود وأعماق النفس البشرية، ويصفون المعقـول بأنـه سـطحى، ويسعـون الى استطـلاع آفـاق المجهول وما تستحيل معرفته، والـتخمين بهمـا . وأخـذوا يجـهـرون بأيمانهم " بالمثل العليا الزاهـدة " التى تعزف عـن العـالم، ولكـن فاتهم أن يتساءلون، مع " نتشه "، عن السبب الذى يجعل هذه المـثل العلـيا تـبدو ضـرورية بحـق . وأصـبحت الرمـزيـة أشهر اتـجاه أدبى فى ذلك العصر، كمـا أصـبح فـرلين ومالا رميه محط أنظار الجمهـور . ولم يـرد أى ذكـر فى الإجابـات الـتى تلقاها " هورى " للأسماء الكبرى فى الحركة الرومانتيكية — أسماء شـاتوبريان ولامـارتين وفينـيى وموسـيـه ومويمـيـه وجوتييـه وجورج سـاند[1] . وبدلا مـن ذلك، اكتشف سـانـدال وبوليـر، وأبـدى تحمـس نـحـو " فلييـه دى ليـل آدام villiers de l`lsle Adam " ورامـبو، وأصـبحت " موضـة " الـرواية الروسـية وحـركة " ما قبل رافييل " الإنجليزية، والمثالية الألمانية، هى المسيطرة . ولكن أعمق وأخصـب تـأثير صدر عـن بـود لـير، فقد أصبح يعد أهم كاتب مهد للشعر الرمزى، وخـالق الشـعر الغـنائى الحديـث بأسـره . وهـو الـذى عـاد بجـيل بوزجـية وباريـز وهوسمـان ومالرمـيه إلى طـريق الـنزعة الجمالية الرومانتيكية، وعلمه كيف يرفق بين النزعة الصوفية الجديدة وبين الولاء القديم المتعصب للفن .

وقـد بلغـت الـنزعة الجمالـية قمـة تطورها فى عصر الانطباعية . فأصبحت معاييرهـا المميزة وهى الموقف السلبى التأملى الخالص من الحياة، والطابع العرضى غـير الملـتزم للتجربة، ونزعة اللذة الحسية — أصبحت هذه هى المعايير التى يحكم بهـا الآن عـلى الفن عامـة. فـالفعل الفنى أصبح يعد غاية فى ذاته، ولعبة مكتفية بنفسـها. يـؤدى أى غـرض دخـيل خـارج عن المجال الجمالى إلى تشويه سحرها، وأصبح ينظر إليه على أنه أبدع هبه تستطيع الحياة أن تمنحها إياها. ويتعين على

---

[1] Jules Hurêt : Enquete sur l'évolution litt., 1891, pp. xvi – xvii.

المـرء لكـى يسـتمتع بهـا أن يعد نفسه لها إعدادًا مخلصا . بل لقد أصبح الفن، فى استقلاله وعدم اهتمامه بكل ما يقع خارج مجاله، نموذجيا للحياة ذاتها، أعنى لحـياة الفنان الهاوى ، الذى بدأ الآن يحل محل أبطال الماضى الروحيين فى تقدير الشـعراء والكـتاب،ويعد هو المثل الأعلى لفترة " نهاية القرن " . وأخص ما يميز هذا الهـاوى هـو سـعيه إلى " تحويـل حياته إلى عمل فنى "، أى إلى شئ نفيس لا فائدة منه،شـئ ينسـاب بـتدفق وامـتلاء، ويقـدم قـربانا لجمـال الأنغـام والخطـوط وشكلها الخـالص وانسجامها . فالثقافة الجمالية تعنى طريقة فى الحياة تتميز بانعدام الفائدة والجـدوى، أى أنهـا تجسـد للاستسـلام والسـلبية الرومانتيكـيين . ولكـنها تـتجاوز الرومانتيكـية لأنها لا تكتفى بالتخلى عن الحياة من اجل الفن، بل تبحث عن تبرير للحـياة فـى الفـن ذاتـه . فهـى تـنظر إلى عـالم الفـن عـلى أنه التعويض الوحيد عن صـدمات الحـياة، وعلى أنه أصدق تحقيق واكتمال لوجود هو فى ذاته ناقص غامض المعـالم . ولكـن هـذا لا يعـنى فقـط أن الحياة تبدو أجمل وأعظم توافقا عندما تكتسى بـرداء الفـن، بـل يعـنى أيضـا، كمـا اعـتقد بـر وسـت آخـر العظمـاء مـن القـائلين بالانطباعـية وبمذهـب اللـذة الجمالى، إن الحياة . فتجاربنا التى نحياها تبلغ أقصى درجـات العمـق، لا عـندما تواجـه الناس والأشياء فى الواقع — إذ أن " زمان " هذه الـتجارب وحاضـرها : مفقود " دائما — بل عندما " نستعيد الزمان " وحين لا نعود نشـترك فى تمثيل حياتنا، بل نقف منها موقف المشاهدين، وحين نخلق أعمالاً فنية أو نسـتمتع بهـا، أى بعـبارة أخـرى عـندما نتذكر . فهنا، فى رأى بروست، يصبح الفـن مسـيطرا عـلى مـا أنكـره عليـه أفلاطون : على المثل — أى التذكر الحق للصور الأسـاسية للوجود .

وفـى اسـتطاعتنا أن نتتـبع الأسـس الـنظرية للـنزعة الجمالـية الحديثة، من حيـث هـى فلسـفة الموقـف التأمـلى السلبى الخاص من الحياة، حتى نرجع بها إلى شـوبنهور. الـذى عـرف الفـن بأنـه الخـلاص مـن الإرادة، والمسـكن الـذى يخـرص الشـهوات والرغـبات . فلسفة النزعة الجمالية تحكم على الحياة بأسرها وتقدرها من وجهـه نظـر هـذا الفن المتحرر من الإرادة والرغبة . ومثلها الأعلى جمهور يتألف كله مـن فـنانين بـالفعل أو بـالقوة، ومـن طبائع فنية لا يكون الواقع فى نظرها إلا أساسا

ترتكز عليه التجربة الجمالية . وهي تنظر الى العالم المتحضر على انه مرسم فنان عظيم، والى الفنان ذاته على أنه أفضل ذواقة . لقد سبق أن قال دالمبير : " ما أتعس الفن الذى لا يكون لجماله وجود إلا فى نظر الفنانين " . على أن اضطراره إلى أن نوجه مثل هذا التحذير يعنى أن النزعة الجمالية كانت موجودة من قبل فى القرن الثامن عشر،على حين أن هذا النوع من الأفكار لم يكن ليطرأ فى القرن السابع عشر ببال أحد . أما بالنسبة إلى القرن التاسع عشر فإن مخاوف دالمبير لم يعد لها أى معنى . إذ وصف الأخوان جونكور كلماته هذه بأنها أفظع غباء يمكن تصوره[1]، وكانا مقتنعين اقتناعا عميقا بأن الشرط الأساسى للتذوق الصحيح للفن هو الحياة المكرسة للفن، أى ممارسة الفن .

وتمثل الفلسفة الجمالية للانطباعات بداية عملية تولد ذاتى كامل فى الفن . فقد أخذ الفنانون ينتجون أعمالهم للفنانين، وأصبح الفن،أى التجربة الشكلية المعالم من منظور الفن، هو الموضع الحقيقى للفن وفقدت الطبيعة الخام، التى لم تمسها الحضارة، جاذبيتها الجمالية، وحل المثل الأعلى للحالة الصناعية محل المثل الأعلى للحالة الطبيعية . وبدأ أن المدنية، وحضارتها، وملاهيها، " والحياة المصنوعة vie factice " و " الجنة المصطنعة " و أعظم جاذبية من السحر المزعوم للطبيعة إلى حد لا يقارن، بل أشد منها روحية بكثير . فالطبيعة ذاتها قبيحة، عادية لا شكل لها، والفن وحده هو الذى يجعلها ممتعة . وقد كان بودلير يكره الريف، والاخوان جونكور يعدان الطبيعة عدوا، وكان أصحاب النزعة الجمالية اللاحقون، ولا سيما ويسلر Whistler وايلد، يتحدثون عنها بسخرية مشوبة بالازدراء. وكانت هذه نهاية الفن الرعوى، والحماسة الرومانتيكية لما هو طبيعى، والإيمان بهوية العقل والطبيعة . وعندئذ اكتمل رد الفعل على رو سو، وعلى عبادة الحالة الطبيعية التى كان هو أول من بدأها، ووصل رد الفعل هذا الى نهاية قاطعة . فضاعت قيمة كل ما هو بسيط واضح، غريزى ساذج، وأصبح الهدف الآن هو البحث عن الحالة العقلية غير الطبيعية للحضارة .وتأكدت أهمية العقل ووظائف

---

[1] E.& J. de Goncourt: Idées et senstions, 1866.

الملكة النقدية مرة أخرى فى عملية الإبداع الفنى . فخيال الفنان ينتج دائما أشياء جيدة ومتوسطة ورديئة، كما يقول " نيتشه "،وقدرته على التمييز هى التى تبدأ برفض وانتقاء وتنظيم المادة المراد استخدمها [1] . هذه الفكرة، شأنها شان فلسفة " الحياة المصنوعة " بأسرها، مستمدة أساسا من بودلير، الذى كان يرغب فى " تحويل متعته الى معرفة "، وفى إفساح المجال أمام الشخصية النقدية للشاعر[2]، والذى كان تحمسه لكل ما هو مصنع يصل فى الواقع الى حد النظر الى الطبيعة على أنها أحط أخلاقيا . فهو يذهب الى أن الشر يحدث بلا جهد، أى بطريقة طبيعية، على حين أن الخير هو دائما نتيجة التعمد والقصد، وهو بالتالى مصطنع غير طبيعى [3].

على أن التحمس للطابع المصطنع للحضارة هو بدوره، من نواح معينة، مجرد شكل جديد للنزعة الهروبية الرومانتيكية . فالاختيار يقع على الحياة المصطنعة، مجرد شكل جديد للنزعة الهروبية الرومانتيكية . فالاختيار يقع على الحياة المصطنعة الوهمية لأن الواقع لا يمكن أن يعادل الوهم فى جماله،ولأن كل اتصال بالقواقع ، وكل محاولات تحقيق الأحلام والرغبات، لابد أن تؤكد إلى إفسادها . ولكن الناس لم يعودوا الآن يهربون من الواقع الاجتماعى إلى الطبيعة، كما فعل الرومانتيكيون من قبل، بل إلى عالم أعلى ،وأكثر تساميا واصطناعا . ففى رواية " أكسل Axel" لفيليه دى ليل آدم (١٨٩٠، نشرت بعد وفاته)، وهى من أصدق الأعمال تمثيلا للموقف الجديد من الحياة — تعلوا أشكال الوجود العقلية والخيالية على الطبيعية والعملية دائما، وتبدو الرغبات غير المتحققة أكمل وأكثر إرضاء على الدوام من ترجمتها إلى واقع مألوف هزيل . فقد أراد اكسل أن ينتحر مع سارا التى أحبها، وكانت هى بدرتها على أتم استعداد للموت معه، ولكنها أرادت، قبل أن يموتا، أن يعرف سعادة ليلة غرام واحدة . غير أن أكسل كان يخشى أنه لن

---

[1] Nietzsche : Menschliches, Allzumenschliches, p. 155.

[2] Baudelaire : Richard Wagner et Tannhaeuser à Paris, 1861.

[3] Baudelaire : La Peinture de la vie moderne, 1863.Reprinten in : Baudelaire: L`Art moderne, edited by E. Raymond, 1931, p. 79.

تعـود لديـه بعـد ذلـك الشـجاعة عـلى المـوت، وأن حـبهما، شأنه شان كل الأحلام المـتحققة، لـن يصـمد لاختـبـار الزمـان، ففضل الوهـم التـام علـى الواقـع النـاقص . والواقــع أن كـل تفكـير الرومانتيكـية الجديـدة يعـتمد بدرجـات مـتفاوتة عـلى هـذا الشعور. فنحن على الدوام نصـادف شخصيات على شـاكلة " لوهنجرين "، ترك كل منهـا حبيبـته " الـزا" بـلا حـول ولا قوة في ليلة الزفاف، كما يقـول نيتشـه . لقد تسـاءل اكسل : " الحياة ؟ هذا أمر سيتولاه خدمنا عنا." وفي رواية " بالمقلوب A rebours" لهـو سمـان (١٨٨٤) وهـى أهـم وثـيقة لهـذه الـنزعة الجماليـة المضادة للطبـيعة وللواقع العملي، يزداد اكتمال هذا الاتجاه الى الاستعاضة عن الحياة العملية بحـياة الـروح . فديزيسـانت Des Esseintes ، الـبطل المشـهور لهـذه الـرواية، والـنموذج الأول لكـل الأبطـال مـن أمـثال " دوريـان جـرى "، يعزل نفسه عن العالم بالحكـام يصـل إلى حـد أنـه لا يجـرؤ عـلى القيام برحلة خوفا من أن يخيب الواقع آمالـه . ويعـبر سأم صاحب النزعة الجمالية من الطبيعة عن نفس هذه الذاتية المؤدية إلى الشـلل وتحطـم الحـياة . وهكـذا يقول ديزيسانت : " إن عصر الطبيعة قد ولى ، وقـد ضاقت كل الأذهان الحساسة ذرعا بها آخر الأمر، لما في مناظرها وسماواتها من رتابـة مملة " . أمثال هذه الأذهان ليس أمامها سوى طريق واحد : أن تستقل بذاتها تمامـا، وتسـتعيض عن الطبيعة بالعقل، وعن الواقع بالخيال . وعليها أن تجعل كل مـا هـو مسـتقيم معوجـا، وأن تقلـب كـل الغرائـز والميول الطبيعية إلى عكسها . ولقد عـاش " ديزيسـانت " في بيته وكأنه في دير، ولم يكن يزور أحد أو يستقبل أحدا. ولم يكـن يكتـب رسـائل أو يـتلقاها، وكـان ينـام نهـارا، ويقرأ ويغرق في الخيالات والـتأملات لـيلا، وهكـذا خلـق " جنـته المصـطنعة "، وتخلى عن كل ما يستمتع به البشر العاديون . فاخترع سيمفونيات لونية، وعطورا، ومشروبات، وأزهارا صناعية. ومجوهـرات نـادرة، ذلـك لأن أدوات ألعابـه البهلوانـية الروحية لابد أن تكون نادرة غالية .ففي لغته يعد الطبيعي والرخيص والتافه والسوقي ألفاظا مترادفة .

ومـع ذلـك فمن الجائز أن أقوى تعبير عن صوفية هذه الفلسفة بأسرها يوجد فـي قصـة فليـيه دى لـيل آدام القصـيرة : فـير Véra[1]. أن فيرا هى زوجة البطل المعـبود الـتى رحلـت عـن هذا العالم مبكرا، ولكن زوجـها يرفض أن يعترف بموتها، لأنـه لم يسـتطع تحمـل إدراك هذه الحقيقة عن وعى . فهو يلقى بمفتاح المقبرة التى دفنـت فيها من نافذتها الحديدية، ويعود إلى بيته، ويبدأ حياة صناعية جديدة، أى أنـه يسـتأنف حـياته الماضـية، وكـأن شـيئا لم يحدث . فهو يذهب ويجىء، ويقول ويفعـل، وكأنها مازالت تعيش بجواره . ويتخذ سلوكه طابع سلسة من المواقف طابع سلسـلة مـن المواقـف والافتعال يبلغ اتساقها واتصالها حدا لا يلزم معه سوى الوجود المادى لفيرا حتى يكون مسلكه معقولا كل المعقولية . ولكنها حاضرة روحيا إلى أقصى حـد، وإشـعاع شخصـيتها يـبلغ مـن الحضـور ومـن الشمول حدا تصبح معه لحياتها الخالـية حقـيقة أعمـق وأصـدق وأعظم أصالة بكثير من موتها الفعلى . وهى لا تموت إلا حـين تفلـت هذه الكلمات على حين غرة من شفتى ذلك السائر فى نومه : " لقد تذكرت . . . أنك ميتة بالفعل على أية حال : " ولا يمكن أن تفوت أى قارئ ذكى أوجـه الشـبة بـين هذا الرفض العنيد للاعتراف بحقيقة الواقع، وبين إنكار العالم أو العـزوف عـنه فـى المسـيحية، ولكـن أحدا لن يعجز عن إدراك الفارق بين عناد هذه الفكـرة المتسلطة وبين هدوء العقيدة الدينية وصفائها . والحق أن من المستحيل تخيل أى شـىء أشـد مخالفـة للمسـيحية، وأبعـد عـن روح العصـور الوسـطى، من الضجر ennui ، هـذا الشـكل الانطـباعى الجديـد للسـأم من العالم weltschmerz عند الرومانتيكين . فهذا الضجر تعبير عن شعور بالسأم من رتابة الحياة[2]، ومن ثم فهو عـلى النقـيض تماما مـن عـدم الرضـا الـذى شـعرت به العصور السابقة — التى كان الإيمـان بالـنظام الإلهـى لا يـزال فـيها حـيا — إزاء الجوانب السيئة للأمور فى هذه الدنـيا[3] . ففـى العصـور السـابقة كـان الناس ينظرون بفزع إلى تقلبات الحظ، وغدر القـدر وصـروفه الـتى يسـتحيل التنـبؤ بهـا، وكـان هـناك حـنين عـام إلى الطمأنيـنة

---

(1) Viliers de l`Isle-Adam : Contes cruels 1883, pp. 13 ff

(2) Emile Tardieu : L`Ennui,1903, 81 ff.

(3) E. von Sybow : Die Kulture der Dekabenz, 1921, p. 34.

والسلام. إلى رتابة الهدوء وإملاله . أما بالنسبة إلى صاحب النظرة الجمالية الحديثة، فإن ما لا يطيقه على الإطلاق هو الطمأنينة المنظمة للحياة البرجوازية . وما كانت محاولة الانطباعيين إيقاف اللحظة العابرة، واستسلامهم للحالة النفسية الطارئة، بوصفها أعلى القيم، سوى نتيجة لهذه النظرة البورجوازية إلى حين، ولهذا التمرد على النظام المطرد الرتيب للحياة العملية البورجوازية . إن الانطباعية بدورها فن للمعارضة، شأنها شأن كل الاتجاهات التقدمية منذ الرومانتكية، ولقد كان التمرد الكامن في نظرة الانطباعيين إلى الحياة ضمن الأسباب التي دفعت الجمهور البورجوازى إلى رفض الفن الجديد، وأن يكن الانطباعيون أنفسهم قد أدركوا ذلك في كل الأحيان .

ولقد كان الناس في العقد الثامن من القرن الماضي يميلون إلى وصف نزعة اللذة الجمالية في عصرهم بأنها " انحلال Décadence " ويعد ديزيسانت، ذلك الأبيقورى المهذب، هو النمط النموذجي للمنحل المتطرف . ومع ذلك فإن مفهوم الانحلال ينطوى على سمات ليست متضمنة بالضرورة في مفهوم النزعة الجمالية، ومن أهم هذه السمات، الشعور بالأزمة والكارثة المحيقة، أى إحساس المرء بأنه يقف عند نهاية عملية حيوية، ويواجه انهيار حضارة . ومن العناصر الأساسية للإحساس بالانحلال، التعاطف مع الحضارات السابقة القديمة المستهلكة، التي أفرطت في الترف، كالعصر الهليني والأعوام الأخيرة للإمبراطورية الرومانية، والروكوكو، والأسلوب الانطباعي " عند كبار الفنانين . ولم يكن هناك أى جديد في شعور الناس بأنهم يشهدون نقطة تحول في تاريخ الحضارة، ولكن بينما كان الناس في العصور السابقة يأسفون أشد الأسف للقدر الذى قضى عليهم بأن يكونوا منتمين إلى ثقافة دبت فيها الشيخوخة، كما فعل موسيه Musset مثلا ، فإن فكرة النبل العقلى أصبحت الآن مرتبطة بمفهوم الشيخوخة والهرم ، والنمو الزائد والتدهور. وهو شعور ليس بدوره جديدا كل الجدة، ولكنه أقوى بكثير من كل ما كان موجودا من قبل . وهناك بالطبع شبه واضح بين هذا الشعور وبين النزعة المتأثرة بروسو، وسأم بايرون من الحياة، والرغبة الرومانتيكية الجامحة في الموت . فهناك هوة واحدة تجذب الرومانتيكى والانحلالى، وهناك استمتاع واحد بالتدمير، والتدمير

الذاتي، ينتشيان معا به، ولكن كل شئ، بالنسبة إلى الانحلال، هوة، وكل شيء مليء بالخوف من الحياة، وبعدم الاطمئنان . وكما يقوم بودلير، " فكل شيء مليء برعب غامض، يقودنا إلى حيث لا نعلم " .

لقد كتب رينان يقول : " من يدرى ؟ ألا يجوز أن الحقيقة محزنة ؟ " وهي كلمة تعبر عن أعمق نزعة متشككة، لم يكن من الممكن أن يؤمن عليها أى كاتب من الروسيين الكبار. فعند هؤلاء الأخيرين كان من الممكن أن شئ محزنا، ما عدا الحقيقة . ولكن كلمات رامبو أشد تشاؤما بكثير : " إن ما لا يعرفه المرء قد يكون فظيعا " (الحداد Le Forgeron) . ويستطيع المرء أن يتصور نوع الألغاز الغامضة المستغلة التي يشعر بأنه محاط بها، على الرغم من انه يضيف بعد ذلك مباشرة قوله : " سنعرف " . أن الهوة التي كانت، عند المسيح، خطيئة وعند الفارس خيانة، عند البورجوازى خروجا على القانون، هي عند الانحلال كل ما يفتقر بشأنه إلى تصورات وألفاظ وصيغ تعبر عنه . ومن هنا كان صراعه اليائس من أجل الوصول إلى شكل، وفزعه الشديد من كل ما ليس له شكل، وما هو طبيعي غير مستأنس . ومن هنا أيضا كان شغفه بالعصور التي كان لديها أكبر قدر من الصيغ، وإن لم تكن لديها أعمق الصيغ، والتي كان لديها لفظ لكل شيء، – حتى لو كان ذلك مجرد لفظ هزيل .

لقد أصبح شعار العصر هو كلمة فرلين : " إنني الإمبراطورية عند نهاية انحلالها "، وعلى الرغم من أن جيرار دى نرفال [1] وبودلير وجوتييه[2] قد سبقوه في الانحياز لفترة انحلال روما، فإنه نطق باللفظ الحاسم في اللحظة المناسبة، وأضفى طابع البرنامج الثقافي على ما كان من قبل تعبيرا عن مجرد حالة نفسية. ولقد كانت هناك فترات حضارية لم تعترف بأى عصر ذهبي، أو الاعتراف به. ولكن لم يكن هناك أى جيل آخر، قبل انحلاليى القرن التاسع عشر، آثر العصر الفضي على العصر الذهبي . ولم يكن هذا الاختبار يعنى هذا الجيل بأنه لا يعدو أن يكون سليلا لأسلاف عظام، ولم يكن يدل على تواضع ورثة متأخرين فسحب، بل

---

(1) Peter Quennell: Baudelaire and the Symbolists, 1929، P. 82.

(2) Max Nordau : Entartung، 3rd edit.، 11، p. 102.

كـان أيضـا نوعـا مـن الإحساس بالذنب والشعور بالنقص . فقد كان " الانحلاليون " دعاة لذة يؤنبهم ضميرهم، وكانوا آثمين ألقوا بأنفسهم مثل باربى دورفيلى Barbey d`Aurevilly وهـو سمان ووايلد، وبيردسلى، بين أحضان الكينسية الكاثوليكية . وظهـر أوضـح تعـبير عـن هـذا الشـعور بـالإثم فى تصورهم للحب، الذى كان يسوده النضـج والـبلوغ النفسـى عـند الرومانتيكـيين . فالحـب عـند بودلير هو أساس ما هو محـرم، بـل أسـاس سـقوط الإنسـان ، وفقـدان البراءة الذى يستحيل تعويضه . وهو يقـول " إن ممارسـة الحـب ارتكـاب للشـر " . ولكـن نزعـته الشيطانية الرومانتيكية حولـت هذا الإحساس بالخطيئة ذاته إلى مصدر للشهوة : فالحب ليس فى ذاته شرا فحسـب، بـل أن أعظـم لـذة فيه هى هذا الشعور نفسه بارتكاب الشر [1] . ولقد كان العطـف عـلى العاهـرة، الـذى اشـترك فيه الانحلاليون مع الرومانتيكيين، وكان فيه بودلير هو الوسيط أيضا، كان تعبيرا عن نفس هذه العلاقة المكبوتة المحملة بالإثم مع الحـب . إنـه بالطـبع تعـبير عن التمرد على المجتمع البورجوازى، والأخلاق المبينة على الأسرة البورجوازية . فالعاهرة هى المقتلعة من جذورها، الخارجة على القانون، المـتمردة الـتى لا تقتصـر ثورتهـا عـلى الشـكل البورجوازى المنظم للحب فحسب،بل تـثور أيضـا عـلى شـكله الـروحى " الطبـيعى " . وهـى لا تحطـم التنظيم الأخلاقى والاجـتماعى للشـعور فحسب، بل تحطم أيضا أساس الشعور ذاته . إنها باردة وسط عواصـف الرغـبة العارمـة، وهـى مـتفرجة تشـاهد بترفـع تلـك الشهوة التى نثيرها، وتشـعر بالوحشـة وانعـدام الإحسـاس فـى الوقـت الـذى يكـون فيه الآخرون منتشين بالشـهوة المحمومـة — إنها بالاختصار، المقابل الأنثوى للفنان . ومن هذا الاتفاق فى الشـعور والمصير نشأ ذلك التفاهم الذى أباه فنانو الانحلال لها . فهم يعلمون إلى أى حـد يبـتذلون أنفسـهم كالعاهـرات، وكـيف أنهـم يمنحون باستسلام اقدس مشاعرهم ويبيعون أسـرارهم بأبخس الأثمان .

وبهـذا الإعـلان للتضـامن مـع العاهـرة يكتمل اغتراب الفنانين عن المجتمع الـبورجوازى . إن التلمـيذ الخائـب، كمـا يقول توماس مان عن أحد أبطاله، يجلس

---

[1] Baudelaire : Journaux intimes, edited by Ad. van Bever, 1920, p. 8.

فى " الصف الخلفى ". ويشعر بالراحة التى يحس بها المرء حين يترك ساحة صراع عام ، ويظل فى " الصف الخلفى "، محتقرا ولكنه مصون . وانه ليكون من الغريب، عند مفكر مثل تومس مان كانت نظرته الى الحياة تدور بأسرها حول مشكلة رئيسية واحدة هى مركز الفنان فى العالم البورجوازى ، ألا تكون هذه الملاحظة إلى تبدو بريئة، مرتبطة هى ذاتها على نحو ما بتفسيره لطريقة حياة الفنان . فالطريقة الخاصة لحياة الفنان، التى لا بد أنها تبدو فى نظر العقل البورجوازى مفتقرة إلى كل طموح، هى فى واقع الأمر أشبه " بالصف الخلفى " الذى يعفيه من كل مسئولية وكل اضطراب إلى تفسير أفعاله . وعلى أية حال فإن نظرة توماس مان "البروجوازية " المؤكدة، شأنها شأن الفلسفة الاجتماعية " الصائبة عند هنرى جيمس مثلا، لا يمكن أن تفهم إلا على أنها رد فعل على طريقة حياة الفنان الذى يعتمد أن يتخذ لنفسه مقعدا فى " الصف الخلفى " والذى يرفض الناس أى تعامل معه . ومع ذلك فقد عرف توماس مان وهنرى جيمس حق المعرفة أن الفنان مجبر على أن يحيا حياة خارجة عن نطاق البشرة، حياة لا إنسانية، وأن طرق الحياة السورية ليست متاحة له، وأن المشاعر الإنسانية التلقائية الدافئة غير الأنانية لا صلة لها بالهدف الذى يسعى إليه . إن المفارقة فى قدر الفنان تنحصر فى أن رسالته هى أن يضف الحياة التى استبعد هو ذاته منها . وتترب على هذا الموقف تعقيدات خطيرة، كثيرا ما يكون من المستحيل حلها . فبول أوفرت Paul Overt أصغر الكاتبين اللذين يواجه كل منهما الآخر فى رواية هنرى جيمس درس الأستاذ The Lesson of Master يثور عبثا على نظام الرهبنة الصارم الذى تخضع له الحياة المكرسة للفن، ويكافح بلا جدوى ضد ما يطلبه منه الأستاذ، هنرى سانت جورج، من تضحية بكل سعادة شخصية خاصة . وهو يمتلئ حنقا ومرارة ضد ذلك الطغيان الجبار للقوى التى باع نفسه لها، فيرد عليه الأستاذ قائلا : " إنك لا تتصور أبدا أننى أدافع عن الفن، أليس كذلك ؟ ما أسعد المجتمعات التى لم يظهر الفن فيها " . كذلك لم يكن لو توماس مان للفن أقل قسوة وصرامة . ذلك لأنه قد وجه إلى أفظع تهمة وجهت إليه حين بين أن كل ذوى الحياة المريبة الغامضة

المشكوك فيها، وكل الضعفاء والمرضى والمنحلين، وكل المغامرين الأفاقين والمجرمين، وأخيرا هلتر، ذاته كل هؤلاء أقارب روحيون للفنان[1].

لقد أنتج عصر الانطباعية نوعين من الفنان الحديث المغترب عن المجتمع : البوهيميين الجدد، وأولئك الذين رحلوا عن الحضارة الغربية ملتجئين إلى بلاد بعيدة ساحرة . وكلا هذين النوعين نتاج لنفس الشعور، ونفس " الضيق بالحضارة "، والفارق الوحيد بينهما هو أن النوع الأول اختار " الهجرة الداخلية "، على حين أن الثانى اختار الهروب الحقيقى . كلاهما يحيا نفس الحياة التجريدية المنفصلة عن الواقع المباشر والنشاط العملى، وكلاهما يعبر عن نفسه بطرق لابد أن تبدو شديدة الغرابة بعيدة كل البعد عن الفهم فى نظر أغلبية الجمهور . ولقد كانت الرحلة الى بلاد نائية، من حيث هى طريقة للهروب من المدينة الحديثة، قديمة قدم الاحتجاج البوهيمى على البورجوازية فى الحياة. وكلاهما يرجع مصدره إلى اللاواقع الرومانتيكى والفردية الرومانتيكية، ولكن تحولاً طرأ عليهما فى الفترة الواقعة بين الرومانتيكية والانطباعية، بحيث أن الشكل الذى دخلا به الآن تجربة الفنان أصبح يعزى بدوره إلى بودلير قبل غيره . فقد كان الرومانتيكيون مازالوا يبحثون عن " الزهرة الزرقاء " وعن أرض الأحلام والمثل العليا، على حين يقول بودلير : " ولكن الرحالة الحقيقيين هم الذين يرحلون من أجل الرحيل فحسب . . . " هذا هو الهروب الحقيقى. الرحلة إلى المجهول، التى يقوم بها المرء لا لأن شيئا يجذبه، بل لأن شيئا يبعث فيه التقزز .

أيها الموت، أيها القبطان العجوز، لقد آن الأوان !

لنرفع المرسى!

فهذا البد يبعث فينا السام، أيها الموت !

فلنستعد للرحيل !

إن كانت السماء والبحر سودا كالمداد .

فقلوبنا التى تعرفها عامرة بأشعة النور .

---

[1] Thomas Mann : Kollege Hitler".Das Tagebuch, edited by Leopold Schwarschilb,1939.

ولقد أضاف رامبو ألما جديدا الى ألم الرحيل . – " الحياة غائبة. ونحن لسنا فى العالم " – ولكنه لم يستطع أن يضيف جديدا على الإطلاق إلى جمال كلمات الوداع التى قال بها بودلير ، والتى لا نظير لها فى الشعر الحديث كله . ومع ذلك فإن رامبو هو الوريث الحقيقى الوحيد لبودلير، وهو الوحيد الذى حقق رحلات أستاذه الخيالية، أحال ما كان من قبل مجرد هروب نحو عالم البوهيمية إلى طريقه فى الحياة .

إن البوهيمية فى فرنسا ليست ظاهرة متجانسة واضحة المعالم ولسنا فى حاجة إلى أدلة خاصة لكى نثبت أن الشبان الهوائيين اللطاف فى أوبرا بوتشينى[1] لا يشتركون فى شىء مع رامبو الذى كانت روح الشر مسيطرة عليه، أو مع فرلين الذى كان متأرجحا بين الأجرام والتصرف . غير أن الأصل الذى جاء منه رامبو وفرلين له فروع متعددة، ولا بد لوصفه من التميز بين ثلاث مراحل وأشكال مختلفة لحياة الفنان : البوهيمية فى العصر الرومانتيكى، وفى عصر النزعة الطبيعية وفى عصر الانطباعية .[2] فالبوهيمية لم تكن فى الأصل أكثر من مظاهرة ضد طريقة الحياة البورجوازية، وكان قوامها فنانين شبانا وطلبة، معظمهم أبناء أسر ميسورة الحال، كانت معارضتهم للمجتمع السائد فى العادة نتيجة لتمرد الشباب وعصيانه . فتيوفيل جوتييه ، وجيرار دى نرفال، وآرسين هوساى Arsene Houssayeونستور روكبلان Nestor Roqueplan والباقون جميعا، لم يفارقوا المجتمع البورجوازى لأنهم كانوا مضطرين إلى أن يعيشوا حياة مختلفة عن آبائهم البورجوازيين. لأنهم أرادوا ذلك .فهم كانوا رومانتيكيين حقيقيين، أرادوا أن يكونوا أصلاء خارجين عن المألوف . وقد قاموا برحلتهم إلى عالم الخارجين عن القانون والمنبوذين، مثلما يقوم المرء برحلة إلى أرض غريبة ساحرة. فلم يعرفوا شيئا عن بؤس البوهيميين اللاحقين. وكانت لديهم حرية العودة إلى المجتمع البورجوازى فى أى وقت . أما بوهيمية اللاحقين ، وكانت لديهم حرية العودة إلى المجتمع البورجوازى فى أى وقت . أما

---

(1) يشير المؤلف الى أوبرا جاكومو بوتشينى المشهورة " البوهيمية " التى ألفها عام ١٨٩٦ (المترجم)

(2) Cf.René Dumesnil : L`Epoque réaliste et naturaliste,1949, pp, 31 ff.- Ernest Raynaud:Baudelare et la religion du bandysme, 1918, pp.13-14.

بوهيمية الجيل التالى، أعنى بوهيمية النزعة الطبيعية المكافحة، التى كان مقرها مشرب البيرة، والتى ينتمى إليها جيل شانفلورى، وكوربيه ونادار Nadar، "وميرجيه Murger " فكانت بوهيمية حقيقية، أفرادها من الطبقة العاملة للفنانين، وقوامها أناس كانت حياتهم مفتقرة تماما إلى أى ضمان، يقفون خارج حدود المجتمع البورجوازى، ولم يكن صراعهم ضد البورجوازية لعبة متحمسة، بل كان ضرورة مريرة . ولقد كانت طريقتهم غير البورجوازية فى الحياة هى أكثر الأشكال ملاءمة لطريقتهم غير المستقرة فى العيش، ولم تعد مجرد قناع يرتدونه بأى حال .
ولكن مثلما أن بودلير الذى ينتمى من الوجهة الزمنية إلى هذا الجيل، يمثل من الوجهة العقلية رجوعا إلى البوهيمية الرومانتيكية من جهة، وتقدما نحو البوهيمية الانطباعية من جهة أخرى، فكذلك كان مورجيه يمثل ظاهرة انتقالية، ولكن بمعنى مختلف . فحين لم تعد البوهيمية " رومانتيكية "، بدأت البورجوازية تضفى عليها صبغة الرومانتيكية المثالية . وفى هذه العملية قام مورجيه بدور الوسيط، وكان يصور الحى اللاتينى وقد استأنس ونطهر . وجزاء على خدمته هذه، رقى هو ذاته إلى مصاف الكتاب المعترف بهم من الطبقة الوسطى، كما يستحق . أن الشخص الضيق الأفق ينظر إلى البوهيمية على أنها كلها عالم سفلى . فهى تجذبه وتنفره .وهو يعتزل فى الحرية وانعدام المسئولية اللذين يسودان فيها بلا منازع، ولكنه يجفل من الخلل والفوضى اللذين ينطوى عليهما تحقيق هذه الحرية . ولقد كان المقصود من تلك الصبغة المثالية التى أضافها مورجيه أن تجعل الخطر الذى يهدد المجتمع البورجوازى من هذه الناحية يبدو أخف مما هو عليه، وأن تتيح للبورجوازى الساذج أن يظل ينعم بأحلامه المضطربة التى يحقق فيها كل أمانيه . فشخصيات مورجيه هم عادة شبان مرحون، هوائيوان إلى حد ما، ولكنهم حسنو الطباع إلى أقصى حد، يتذكرون حياتهم البوهيمية عندما يتقدم بهم السن، مثلما يتذكر القارئ البورجوازى سنوات التلمذة الصاخبة . هذا الانطباع الذى جعل من البوهيمية شيئا مؤقتا، قد انتزع منها فى نظر البورجوازى كل ما فيها من خطورة . ولم يكن هذا هو رأى مورجيه وحده . فقد وصف بلزاك بدوره الحياة البوهيمية للفنانين الشبان بأنها

مـرحلة عابـرة، فكتـب فـى " أمـير من بوهيميا " يقول : " إن قوام البوهيمية شبان مازالوا مغمورين، ولكنهم سيصبحون مشهورين مرموقين يوما ما" .

على أن نفس الحياة الفعلية للبوهيميين — وليس تصور مورجيه لها فحسب — كانـت فى عصر النزعة الطبيعية لا تزال حلما خياليا، إذا ما قورنت بحياة شعراء الجـيل الـتالى وفنانـيه، الذيـن انعـزلوا تمامـا عـن المجتمع البورجوازى — من أمثال رامـبو وفـرلين وتريسـتان وكوريـير ولوتـرياممون . فقد أصبح قوام البوهيمية عصبة من المشـردين والخـارجين عـلى القـانون ، وطبقة تسيطر عليها خيبة الأمل، والفوضى، والـبؤس، ومجموعـة مـن اليائسـين، الذيـن لم ينشقوا على البورجوازى فحسب، بل عـلى الحضـارة الأوربية بأسرها .وكان بودلير وفرلين وتولوز لوتريك سكيرين مدمين، وكـان رامـبو وجوجـان وفـان جـوخ مشـردين لا مـأوى لهـم، مـات فرلين ورامبو فى مستشـفى، وقضـى فـان جـوخ وتولوزلوتـريك بعـض الوقـت فـى مستشـفى الأمـراض العقلـية، وقضـى معظـم حـياتهم فـى مشـارب القهـوة، أو صالات الرقص، أو بيوت الدعـارة، أو المستشـفيات، أو عـلى قارعـة الطـريق . لقـد حطموا فى أنفسهم كل ما يمكـن أن يكـوم مفـيدا للمجتمع، وكانوا يثورون على كل ما يضفى على الحياة دواما واسـتمرارا، بـل كـانوا يـثورون على أنفسهم ، وكأنهم كانوا حريصين على استئصال كـل مـا هـو مشـترك مـع الآخرين فى طبيعتهم . وقد كتب بودلير فى رسالة لـه عام ١٨٤٥ يقـول " إنـنى أقـتل نفسـى لأنى عديم الجدوى للآخرين وخطر على نفسى". ولكـن لم يكن الشعور بتعاسته هو وحده الذى يملؤه، بل كان يملؤه أيضا الشعور بأن سـعادة الآخـرين شـىء سـوقى عقـيم . ففـى خطاب لاحق كتب يقول :" أنت رجـل سـعيد . وإنـى لأرثـى لحـالك يا سيدى لأنك تسعد بهذه السهولة . فلا بد أن يكون الإنسـان قـد هبط إلى الحضيض لكى يعد نفسه سعيدا . "[1] وإنا لنجد نفس الاحتقار للشـعور الرخيص بالسعادة فى قصة تشيكوف القصيرة " التوت البرى " . وليس هذا مـن قبـيل المصادفة فى حالة كاتب كان يشعر بكل هذا القدر من التعاطف مع النزعة البوهيمـية . ففـى إحـدى قصصه القصيرة التى تدور حول الفنانين، سأل بطل القصة

---

(1) Boudelaire: Euvres posthumes, edited by J. Crépat, pp. 223 ff.

مضيفة : " خبرنى لم تحيا مثل هذه الحياة الرتيبة ؟ إن حياتى مملة سخيفة، رتيبة، لأننى مصور، سمكة متعفنة، كان يؤرقنى الحسد، والسخط، وعدم الثقة بعملى طوال حياتى : فأنا دائما فقير، شريد، أما أنت فرجل ثرى، سوى، صاحب أرض، وسيد كبير — فلم تحيا مثل هذه الحياة الخنوعة ولا تأخذ من الحياة إلا أقل القليل؟"[1] لقد كانت حياة الجيل الأقدم من البوهيميين، على الأقل، حافلة بالتنوع والتلون، وهم قد رضوا ببؤسهم من أجل أن يعيشوا حياة شيقة متنوعة . أما البوهيميون الجدد فكانوا يعيشون تحت ضغط سأم سخيف متعفن خانق، ولم يعد الفن لديهم مسكرا ، بل أصبح مخدرا .

ومع ذلك لم تكن لدى بودلير أو تشيكوف أو أى من الآخرين أدنى فكرة عن ذلك الجحيم الذى يمكن أن تتحول إليه الحياة بالنسبة إلى إنسان مثل " رامبو " . فقد كان لابد أن تصل الحضارة الغربية إلى مرحلة أزمتها الحالية قبل أن يصبح من الممكن تصور مثل هذه الحياة أصلا . ولقد كان إنسان مصابا بالنورستانيا، خائبا، عاطلا، خبيثا وخطرا إلى أقصى حد، يهيم على وجهه من بلد إلى آخر، ويحاول أن يقتنص لنفسه لقمة العيش عن طريق تدريس اللغات، والاشتغال بائعا جوالا، وموظفا فى (سيرك) وحمالا فى ميناء، وعاملا يوميا زراعيا، وبحارا، ومتطوعا فى الجيش الهولندى، وميكانيكيا، ومستكشفا، وتاجرا فى المستعمرات، وغير ذلك من غرائب الأعمال، ثم تصيبه عدوى فى مكان ما بأفريقيا، ويضطر الأطباء إلى بتر إحدى ساقيه فى مستشفى بمرسيليا، ثم يموت موتا بطيئا وهو فى السابعة والثلاثين وسط آلام لا تطاق . كان عبقريا يكتب أشعارا خالدة وهو فى السابعة عشرة، وتخلى عن كتابة الشعر نهائيا وهو فى التاسعة عشرة، ولم يرد أى ذكر للأدب فى رسائله طوال بقية حياته . لقد كان يجرم فى حق نفسه وفى حق الآخرين، ويلقى دائما عرض الحائط بأنفس ما يملك، وينسى تماما، وينكر تماما، أنه كان يملكه وقتا ما . كان واحدا من رواد الشعر الحديث، بل كان،فيما يرى الكثيرون، مؤسسه الحقيقى، وحين وصلته أنباء شهرته وهو فى أفريقيا،

---

[1] Chekhov: The House with the Mezzanine.A.painter's Story, trans.by S.S. Koteliansky, Everyman's Library.

رفض الاستماع إليها ، واستبعدها بقوله : " تباً للشعراء" " أيكن أن يتخيل المرء شيئا أشد فظاعة، وأقوى تعارضا مع فكرة لشعر من هذا كله ؟ أليس الأمر، كما قال " تلايستان كوربيير "، هو أم " أشعاره كانت بقلم شخص آخر، وهو لم يقرأها"؟ أليست هذه أفظع عدمية يمكن تصورها، وأشد درجات إنكار الذات ؟ ومع ذلك، فهذه هى الثمرة الحقيقية للبذرة التى غرسها فلوبير، البورجوازى المحترم، النظيف النفس، المدقق، وأصدقاؤه المهذبون المثقفون ذو العقلية الشغوفة بالفن .

وبعد عام ١٨٩٠ فقد لفظ " الانحلال decadencne نغمته الإيحائية، وبدأ الناس يتحدثون عن " الرمزية " بوصفها الاتجاه الرئيسى فى الفن . وكان موريـاس Moreas هو الذى أدخل هذا اللفظ، وعرفه بأنه محاولة الاستعاضة عن الواقع فى الشعر " بالفكر " . [1] وكان هذا المصطلح الجديد متمشيا مع انتصار مالا رميه على فرلين ، ومع تحول الاهتمام من الانطباعية الحسية إلى الروحانية . وفى كثير من الأحيان يكون التمييز بين الانطباعية والرمزية عسيرا إلى حد بعيد . فالمفهومان متضادان فى جانب، ومترادفان فى جانب آخر . فإذا كان التمييز بين انطباعية فرلين ورمزية مالارميه واضحا قاطعا إلى حد ما، فإن تحديد الفئة الأسلوبية لكاتب مثل مترلنك Maeter linck ليس على القدر من البساطة . فالرمزية " انطباعية " فى مؤثراتها البصرية والسمعية، وفى مزجها وجمعها بين مختلف المعطيات الحسية، وتحقيقها تأثيرا متبادلا بين مختلف الأنواع الفنية، وقبل ذلك كله، فيما كان مالا رميه يعنيه باستعادة روح الشعر من الموسيقى . ولكنها تنطوى، بنظرتها اللاعقلية الروحانية، على رد فعل حاد على الانطباعية المتأثرة بالنزعة الطبيعية والمادية . ففى نظر هذه الأخيرة تكون التجربة الحسية شيئا نهائيا لا يرد إلى غيره على حين أن الواقع التجريبى بأسره فى نظر الرمزية، ليس إلا صورة لعالم الأفكار .

إن الرمزية تمثل، من جهة، النتيجة النهائية للتطور الذى بدأ بالرومانتيكية، أعنى بكشف التصوير المجازى بوصفه لب الشعر، وهو التطور الذى

---

(1) Le Figaro, 18th September 1886

أدى إلى شراء الخيال في الحركة الانطباعية . بسبب نظرتها المادية إلى العالم، ومن حركة البارناس بسبب نزعتها الشكلية والعقلانية، بل أنها تتبرأ أيضا من الرومانتيكية بسبب نزعتها الانفعالية والطابع التقليدى لغتها المجازية . ويمكن أن تعد الرمزية، فى نواح معينة و رد فعل على كل الشعر السابق[1] . فهى قد اكتشفت شيئا لم يكن معروفا من قبل على الإطلاق : هو " الشعر الخالص " [2] — أى الشعر الذى ينبثق من الروح اللاعقلية، اللاتصورية للغة، والمضاد لكل تفسير منطقى . فليس الشعر فى نظر الرمزية إلا تعبيرا عن تلك العلاقات والمتطابقات التى تخلقها اللغة، لو تركت لذاتها، بين العينى والمجرد، والمادى المثالى، وبين المجالات المختلفة للحواس . وفى رأى مالارميه أن الشعر هو الإيحاء بصورة تحلق إلى أعلى، وتتبخر على الدوام . فهو يؤكد أن إطلاق اسم على موضوع يؤدى إلى القضاء على ثلاثة أرباع اللذة التى تكون فى التخمين التدريجى بطبيعته الحقيقة . [3] ومع ذلك فإن الرمز لا ينطوى فقط على تجنب متعمد للتسمية المباشرة، بل ينطوى أيضا على تعبير مباشر عن معنى يستحيل وصفه مباشرة، ويظل فى أساسه غير قابل للتعريف ، وغير مستنفد .

ولا يمكن القول أن جيل مالارميه هو الذى ابتدع الرمزية بوصفها طريقة فى التعبير، بل أن الفن الرمزى كان موجودا فى عصور سابقة أيضا . وكل ما فعله هذا الجيل هو أنه اكتشف الفارق بين الرمز والتشبيه الإيحائى allegory ، وجعل من الرمزية بوصفها أسلوبا شعريا، هدفا واعيا لجهوده . فقد أدرك — وإن لم يكن قد تمكن دائما من التعبير عما نوصل إليه — إن التشبيه الإيحائى ليس إلا ترجمة لفكرة مجردة على شكل صورة عينية تظل فيها الفكرة مستقلة إلى حد ما عن التعبير المجازى عنها، ويمكن أيضا التعبير عنها بصورة أخرى على حين أن الرمز يجمع بين فكرة والصورة فى وحدة لا تنفصم، بحيث أن تغيير الصورة ينطوى أيضا على تبديل للفكرة . والاختصار فإن مضمون الرمز لا يمكن ترجمته إلى أية صورة أخرى،

---

(1) A.Thibaudet : Hist. Be la litt. franç., P. 485.

(2) Ibid,, p. 489.

(3) Huret, op. cit., p. 60.

ولكـن من الممكن، من جهة أخرى، تفسير الرمز على أنحاء شتى، بحيث تكون أهم الخصـائص المميزة له هي هذا التباين في التفسير، وما يبدو من عدم قابلية معناه لأن يستنفد . ولـو قارنـا التشبيه الإيجابي بالرمز لبدا الأول دائما أشبه بالتحوير البسيط السـهل، السطحي إلى حـد مـا، لفكـرة لا تكسب شيئا بترجمتها إلى هذا المجال أو ذاك . فالتشـبيه الإيجابي هو نوع من اللغز حله واضح، على حين أن الرمز يمكن أن يفسـر فحسـب، لا أن يحـل . أن التشـبيه الإيجابي تعبير عن عملية فكرية كونية، عـلى حـين أن الرمز تعبير عن عملية فكرية حركية نشيطة . الأول يضع حدا ونهاية لـتداعي المعـاني، بيـنما الـثاني يبعـث الحـركة فـي المعاني، ويبقى عليها في حالة حـركة . ولقـد كـان من المرحلة الوسطى من العصر الوسيط يعبر عنه بالرموز أساسا، بيـنما كـان فـن المـرحلة المـتأخرة مـن العصـر الوسيط يعبر عنه بتشبيهات إيحائية . وكانت مغامرات دون كيخوته رمزية، ومغامرات أبطال راويات الفروسية الذين اتخذ مـنهم سـرفانتس أنموذجـا لـه مبنـية عـلى التشـبيه الإيحـائي،لكن الفـن التشبيهي الإيحـائي والفـن الرمـزي يوجـدان معـاً فـي كل عصر تقريبا، وكثيرا ما يجدهما المرء ممـتزجين في عمل فنان واحد . مثال أن " عجلة النار " عند " لير " رمز، " وشموع اللـيل " عـند رومـيو تشـبيه إيحـائي، ولكـن السطر التالي مباشرة في مسرحية روميو وجوليـت، وهـو " الـيوم البهـيج يقـف عـلى أطراف أصـابعه في قمم الجبل المغلف بالضباب " ينطوي على رنة رمزية .

إن الرمـزية مبنـية عـلى المسلمة القائلة إن مهمة الشعر هي التعبير عن شيء لا يمكـن صـياغته فـي قالب محددو ولا يمكن الاقتراب منه بطريق مباشر ، ولما كان من المستحيل الإدلاء بأي قول منطبق على الأشياء من خلال وسائط الوعي الواضحة، عـلى حين أن اللغة تكشف بطريقة شبه آلية عن العلاقات الخفية القائمة بينها، فلا بـد للشـاعر فـي رأي مالارمـيه، أن " يستسلم لبادرة الكلمات "، ولابد لـه أن ينقاد لتـيار اللغة، وللتعاقـب الـتلقائي للصـور والرؤى، وهذا يعني أن اللغة أكثر شعرية من العقل، بـل أكـثر فلسـفية مـنه . والمصـدران الحقيقيان لهذه النظرية الشعرية الصوفية هما فكرة الحالة الطبيعية عند روسو، التي يزعم أنها أفضل من المدينة، وفكرة بيرك فـي الـتطور الـتاريخي العضـوي، الذي يفترض أنه ينتج أشياء أعظم قيمة من النزعة

الإصلاحية . ويظل هذان المصدران ملحوظين في فكرة تولستوى ونيتشه القائلة أن الجسم أحكم من العقل، وفى نظرية برجسون القائلة أن الحدس أعمق من العقل . ولكن صوفية اللغة الجديدة هذه ، أو " سيمياء اللفظ "، أتت مباشرة من رامبو، شأنها شأن كل تفسير للشعر مبنى على الهلوسات . فقد كان رامبو هو الذى أدلى بالعبارة التى كان لها تأثير حاسم فى الأدب الحديث كله، وهى أن الشاعر ينبغى أن يصبح عرافا متنبئا، وإن مهمته هى أن يعد نفسه لذلك عن طريق أضعاف قدرة الحواس على أداء وظائفها المعتادة، ونزع الصبغة الطبيعية والإنسانية عنها . ولم تكن هذه الدعوة التى أوصى بها رامبو متمشية فقط مع المثل الأعلى للحالة الاصطناعية، الذى كان أقصى مثل أعلى فى نظر الانحلاليين جميعا، بل كانت تنطوى بالفعل على ذلك العنصر الجديد الذى ستصبح له أهمية كبيرة فى الفن التعبيرى الحديث، وأعنى به عنصر التحريف والتشويه بوصفه وسيلة للتعبير . هذا العنصر كان فى أساسه مبنيًا على الشعور بأن المواقف الروحية السوية التلقائية عقيمة من الوجهة الفنية، إن الشاعر لابد له أن يقهر الإنسان الطبيعى فى داخله، لكى يتوصل إلى المعنى الخفى للأشياء .

ولقد كان مالا راميه أفلاطونيا يرى الحقيقة التجريبية المعتادة شكلا مشوها لوجود مثالى لا زمانى مطلق، ولكنه أراد أن يحقق عالم المثل، جزئيا على الأقل، في حياة هذا العالم . وقد عاش فى فراغ نزعته العقلية، منعزلا تماما عن الحياة العملية المادية، ولم تكن تربطه أية علاقة تقريبا بالعالم خارج نطاق الأدب . فقضى على كل تلقائية داخله، وأصبح أشبه ما يكون بكاتب مجهول لأعماله . والحق أن أحدا غيره لم يقتف أثر فلوبير بمثل هذا الإخلاص . فهو يقول : " كل ما فى العالم موجود لكى ينتهى إلى كتاب " — وهى عبارة تعبر عن روح فلوبير على نحو لم يكن هذا الأخير نفسه يستطيع أن يجد تعبيرا أفضل منه . لقد قال مالارميه : " ينتهى إلى كتاب "، ولكن النتيجة الفعلية لا تكاد تكون كتابا على الإطلاق . فقد قضى حياته بأسرها فى كتابة، وإعادة كتابة، وتصحيح اثنتى عشرة قصيدة من نوع السونيت، وضعف هذا العدد من القصائد الأصغر حجما، وست قصائد أكبر حجما، ومشهد

درامـي. وبعـض الفقـرات الـنظرية . [1] وكـان يعلم أن فنه طريق مسدود لا يؤدى إلى شـيء . [2] ولـذا السبب كانت فكرة العقم تحتل مثل هذا الموقع الهام في شعره . [3] وبـالفعل انتهت حياة مالارميه المهذب، المثقف، الذكي إلى إخفاق لا يقل فظاعة عن ذلـك الـذى انتهـت إلـيه حـياة رامـبو الشـريد . إنهـمـا معـا قـد يئسا من معنى الفن والـثقافة، والمجـتمع البشرى، ومن الصعب أن نقرر أيهما كان يسلك على نحو أكثر اتسـاقا [4]. والحـق أن بلـزاك كـان نبـيا صـادقا فـي روايته " الرائعة المجـهولة" : فالفنان، إذ ينادى بنفسه عن الحياة،يغدو هو ذاته الذى يقضي على عمله الخاص .

ولقـد سـبق أن فكـر فـلوبـير فـي تألـيف كـتـاب بـلا موضوع يكـون شكـلا خالصـا، أسـلوبـا خالصـا، ومـجـرد .خـرف، وكـان هـو أول من خطرت بباله فكرة "الشـعر الخالص". ومن الحاجز أن مالارميه لم يكن ليقبل أن تصدر عنه عبارة مثل: " البيـت الشـعرى الجمـيل بـلا معنى أعظم قيمة من بيت أقل جمالا وذى معنى " . فهـو لم يكـن يؤمـن فعـلا بالتخلي عن كل مضمون ذهنى فى الشعر،ولكنه اشترط أن يتخـلى الشـاعر عن إثارة العواطف والانفعالات، وعن الالتجاء إلى موضوعات عقلية، عمـلية، خارجة عن النطاق الجمالى . ومن الممكن النظر إلى مفهوم " الشعر الخالص " عـلى أنـه – عـلى الأقـل – أفضـل تلخـيص لآرائه فى طبيعة الفن، وتجسيد للمثل الأعـلى الـذى كـان يضعه نصب عينيه بوصفة شاعرا . فلقد كان مالارميه يبدأ كتابة القصـيدة دون أن يعـرف إلى أيـن سيؤدى البيت الأول بالضبط، وكانت القصيدة تنمو وكأنهـا تـبلور الكـلمات والأبـيات الـتى تكـاد تـتجمع مـن تلقاء ذاتها.[5] والواقع أن نظـريه " الشـعر الخـالص " تحـول مـبدأ هـذه الطريقة الخلاقة إلى نظرية فى عملية الـتلقي، وتؤكـد أن معـرفة القصـيدة كـلها، مهمـا كـان قصيرة، ليست ضرورية على الإطـلاق لكـى تحـدث تجـربه شـعرية . ففـى كثير من الأحيان يكفى بيت واحد أو

---

[1] Cf. Ernest Raymond : La Mélée symboliste, 1920, 11, p. 163.

[2] John Charpentier :Le Symbolisme, 1927, p. 62.

[3] Charles Mauron : Introduction to Roger Fry`s translation of Mallarme`s poems, 1936, p. 14.

[4] Georges Duhamel : Les Poétes et la poésie, 1914, pp.145-6.

[5] Cf. Roger Frv : An Farly Intr. To Mallarme`s Poems, 1936, pp. 296, 302, 304-6.

بيـتان ، وأحـيانا بضـع تجمعات لفظية، لإحداث الحالة النفسية المناظرة للقصيدة . وبعـبارة أخـرى فلـيس من الضرورى، أو لا يكفى على أية حال، من أجل الاستمتاع بقصـيدة، أن يـدرك المـرء معـناها العقلى ، بل إنه ليس من الضرورى على الإطلاق، كمـا يثبـت لـنا الشـعر الشعبى،أن يكون للقصيدة ذاتها معنى دقيق . "[1] ومن الواضح أن هـناك تشـابها بـين حالـة الـتلقى التى توصف هنا وبين تأمل لوحة انطباعية من مسافة ملائمة، ولكن مفهوم " الشعر الخالص" يتضمن سمات لا ينطوى عليها مفهوم الانطباعـية بالضرورة . فهو يمثل أنقى أشكال النزعة الجمالية وأشدها تطرفا، ويعبر عـن الفكـرة الأساسـية القائلـة أن مـن الممكـن تمامـا وجـود عالم شعرى، مستقل كل الاسـتقلال عـن الواقـع العقـلى العـادى، عـالم جمـالى مصغر، قائم بذاته ومنطو على ذاته، يدور حول محوره الخاص .

وممـا يضـاعف مـن العـزلة الأرسـتقراطية التى يعبر عنها ابتعاد الشاعر هذا وانعـزاله عـن الواقع، ذلك الغموض المتعمد فى التعبير، والصعوبة المقصودة فى الفكر الشـعرى . فمالارمـيه هـو وريـث " النظم الغامض " لدى شعراء التروبادور، والتعقيد المقصـود عـند شعراء النزعة الإنسانية . وهو يبحث عما هو غامض، مستغلق، ملغز، لـيس فقط لأنه يعلم أنه كلما كان التعبير أشد غموضا بدا كأنه أقوى إيحاء، بل أيضا لأن القصيدة ينبغى، فى رأيه، أن تكون " شيئا غامضا يتعين على القارئ أن يبحث عـن مفـتاحه " [2]. وقـد أشـار " كاتول منديس " Catulle Mendés صراحة إلى هـذه الـنزعة الأرسـتقراطية للممارسـة الشعرية عند مالارميه وأتباعه . فقد أجاب عن سـؤال " جـول هـورى " عما إذا كان يعيب على الرمزيين غموضهم بقوله : " أبدا . فـالفن الخـاص يصـبح، عـلى نحـو مـتزايد باطـراد، ملكـا لصـفوة مخـتارة فى عصر الديمقراطـية هـذا، ملكا لأرستقراطية شاذة مريضة، ساحرة . فمن الصواب أن يحتفظ بمسـتواه وأن يحـاط بسـر غـامض."[3] وقـد اسـتدل مارلامـيه، من الكشف القائل أن الفهـم العقـلى لـيس هـو الطريقة الذهنية الملائمة لخوض مجال الشعر، على النتيجة

---

(1) Henri Bremond : La poésie pure, 1926, pp. 16-20.

(2) E.& J. be Goncourt : Journal.23-2-1893, Ix, p. 87.

(3) J. Huret, op. cit, p. 297.

القائلة أن السمة الأساسية لكل شعر عظيم هى كونه غير قابل للفهم أو للاستيعاب ، وهناك مزايا واضحة لطريقة التعبير الملتوية التى كانت فى ذهنه : فعن طريق حذف حلقات معينة فى سلسلة التداعى يمكن تحقيق سرعة وشدة تضيعان حين يتم بلوغ المؤثرات بطريقة بطيئة . [1] وقد انتفع مالارميه من هذه المزايا انتفاعا كاملا ، بحيث أن العامل الأكبر لجاذبية شعره هو ضغط الأفكار والقفزات والطفرات فى الصور . على أن أسباب صعوبة فهمه ليست كامنة على الدوام فى الفكرة الفنية ذاتها ، بل هى ترتبط فى كثير من الأحيان بمناورات لغوية متعمدة لاهية إلى أقصى حد. [2] كذلك فإن هذا البحث وراء الصعوبة يكشف عن نفس نية الشاعر فى أن يعزل نفسه عن الجماهير، ويقصر فهمه على أضيق دائرة ممكنة . والواقع أن الرمزيين، على الرغم من عدم اكتراثهم الظاهرى بالشئون السياسية ، كانوا أساسا ذوى عقليات رجعية ، وكانوا ، كما لاحظ باريز Barrés ، هم بولانجيو[3] الأدب[4]. ولقد كانت الأسباب التى دفعت مالارميه إلى التزام الغموض هى أحد العوامل التى تجعل أدب العصر الحاضر بدوره يبدو مستغلقا غير ديمقراطى، وكأنه يعتمد الانعزال عن الجمهور الأوسع ، وذك برغم اختلاف الآراء السياسية للشعراء ، ومع إدراكنا أن هذه الصعوبة نتيجة تطور ظل التمهيد له مستمرا فترة طويلة ، ويستحيل على الثقافة الحديثة أن تكبح جماحه .

***

لم تكن إنجلترا فى وقت ، منذ عودة الملكية ، واقعة تحت تأثير النفوذ الفرنسى بقدر ما كانت فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر . ففى هذه الفترة كانت الإمبراطورية البريطانية ، بعد فترة ازدهار طويلة ، تمر بأزمة اقتصادية تطورت إلى أزمة للروح الفكتورية ذاتها . وبدأ " الكساد الكبير " فى حوالي منتصف

---

(1) CF. C.M. Bowra : The Heritage of Symbolism, 1943, p. 10.

(2) G.M. Turnell : " Mallarme", Scrutiny, 1937, V, p, 432.

(3) الإشارة هنا الى الحركة التى ظهرت حوالى هذا الوقت ذاته، حول الجنرال الفرنسى جورج بولانجيه (١٨٣٧ - ١٨٩١) الذى التفت حوله العناصر الرجعية الملكية وبدأ فى وقت من الأوقات أنه سكيتسح البلاد بأكملها، ولكن الحكومة قاومته،ففر هاربا، وعندما انهارت حركته انتحر فى بر وكسل . (المترجم)

(4) J. Huret, op. cit., p. 23.

السبعينات، ولم يدم أكثر من عقد واحد، ولكن الطبقة الوسطى الإنجليزية فقدت خلال هذه الفترة ثقتها السابقة بنفسها . فبدأت تشعر بالمنافسة الاقتصادية من بلاد أجنبية، معظمها أحدث منها عهدا، كالألمان والأمريكان، ووجدت نفسها داخله فى صراع وحشى من أجل السيطرة على المستعمرات . وكان التأثير المباشر للوضع الجديد هو تراجع الليبرالية الاقتصادية التى كانت فى نظر الطبقة الوسطى الإنجليزية من قبل عقيدة لا تتزعزع، برغم كل ما وجه إليها من انتقادات .[1] فقد أدى انخفاض الصادرات إلى نقص فى الإنتاج وهبوط فى مستويات معيشة الطبقة العامة . وزادت البطالة، وكثرت الاضرابات، واكتسبت الحركة الاشتراكية قوة جديدة، بعد أن كانت قد وصلت إلى مرحلة خمود إثر الأعوام الثورية فى أواسط القرن . بل أن هذه الحركة أصبحت، لأول مرة فى إنجلترا، واعية بأهدافها وقوتها الحقيقة . وكانت لهذا التغيير نتائج بعيدة المدى بالنسبة إلى الحركة العقلية فى هذا البلد . ذلك لأن الشعور بأن بريطانيا تواجه بلادا أجنبية قادرة على منافستها فى السوق العالمية، قد وضع حدا لسياسة العزلة البريطانية .[2]، ومهد الطريق لدخول المؤثرات الثقافية الأجنبية . وكان للأدب الفرنسى، من بين هذه المؤثرات، أهمية رئيسية، وكان تأثير الرواية الروسية، وفاجنر، وابسن، ونيتشه، مكمل للمؤثرات الآتية من فرنسا.ولكن الأهم كثيرا من المؤثرات الخارجية، بل شرطها الأساسى بالفعل، هو أن صراعا متجددا من أجل الحرية الفردية قد بدأ مع تزعزع ثقة الطبقة الوسطى فى ذاتها، وضعف الإيمان بالرسالة الإلهية لإنجلترا فى العالم ومع الحركة الاشتراكية الجديدة التى ظهرت فى الثمانينات بوجه خاص . وأضفى هذا الصراع على التطور الثقافى كله وعلى الأدب التقدمى وطريقة حياة الجيل الجديد، طابع النضال فى سبيل الحرية . ولا تكاد تظهر فى الجو الثقافى لهذه الفترة سمة واحدة كانت مستقلة عن هذا الصرع ضد التقليد والعرف، وضد التعصب وضيق الأفق. والنفعية العقيمة والرومانتيكية المفرطة فى عاطفتها . فقد كان الشباب يحارب الجيل القديم من أجل بلوغ حياة سعيدة وامتلاكها . وأصبحت النزعة

---

(1) **H.M. Lynd England in the Eighteen – Eighties, 1945, p. 17.**

(2) **Ibid., p. 8.**

العصرية هى الشعار الجمالى والاخلاقى للشباب الذى " يطرق الباب " ويطلب أن يسمح لـه بالدخول . وأصبح هدف الحياة ومضمونها هو ذلك المثل الأعلى الذى نادى به ابسن، وأعنى بـه تحقيق الذات ورغبة المرء فى التعبير عن شخصيته . وعلى الرغم من أن المقصود " بتحقيق الذات " هذا يظل عادة أمرا مفتقرا إلى الوضوح، فإن الاستقرار والطمأنينة المعنوية للعالم البورجوازى القديم قد انهارا تحت وطأة هجوم الجيل الجديد . فحتى حوالي عام ١٨٧٥ ، كان الشباب يواجه مجتمعا مستقرا بوجه عام، واثقا بنفسه فى تقاليده وعرفه ، ومحترما حتى من خصومه . وإن المرء ليشعر فى حالة جين أوستن، بل فى حالة جورج إليوت ذاتها، أنهما كانتا تواجهان نظاما اجتماعيًا قد لا يكون مثاليا بمعنى الكلمة ، وقد لا يتعين قبوله دون قيد أو شرط، ولكنه على أية حال ليس بالنظام الذى يمكن تجاهله أو الاستعاضة عنه بغيره . أما الآن فإن كل معايير الحياة الاجتماعية لم تعد فجأة تلقى اعترافا بصحتها وبدأ كل شيء يهتز، ويصبح مشكوكا فيه ، قابلا للمناقشة .

ويمثل الاتجاه الليبرالى فى الأدب والفن الإنجليزيين فى الثمانينات نزعة فردية غير سياسية ، حتى برغم وجود ارتباط وثيق بين سعى الجيل الجديد إلى تحقيق الذات، وبين صراعه ضد الأشكال القديمة التى تعلو على الفرد، وضد الموقف السياسى والاجتماعى الجديد.[1] فلقد كان هذا الجيل الجديد معاديا للبورجوازية عداء تاما، ولكنه لم يكن فى مجموعه ديمقراطيا أو حتى اشتراكيا على أى نحو . فكثيرا ما كانت نزعته الحسية، واتجاهه إلى تحقيق اللذة، وهدفه فى الاستمتاع بالحياة والانتشاء بها، وتحويل كل لحظة من لحظات هذه الحياة إلى تجربة لا تنسى ولا تعوض — كثيرا ما كان هذا كله يتخذ طابعا مضادا للمجتمع، بعيدا عن الأخلاق، ولم تكن حركة محاربة الجهل والسطحية موجهه إلى البورجوازية الرأسمالية ، بل إلى البورجوازية الغبية التى تحتقر الفن . ولقد كانت حركة النزعة العصرية modernism بأسرها فى إنجلترا تسودها هذه الكراهية للجهلاء والسطحيين، وهى الكراهية التى أصبحت بدورها تقليدا آليا جديدا. وكانت هذه الكراهية هى المتحكمة فى معظم التغيرات التى طرأت على الانطباعية فى هذا البلد

ففي فرنسا لم يكن للفن والأدب الانطباعيين طابع مضاد صراحة للجهل والسطحية، إذ كان الفرنسيون قد انهوا قبل ذلك صراعهم معهما، بل أن الرمزيين شعروا بنوع من التعاطف نحو الطبقة الوسطى المحافظة. أما أدب فترة الانحلال Decadence في إنجلترا فكان عليه أن يتولى مهمة الهدم التى سبق فى فرنسا أن قامت الرومانتيكية بجزء منها، وقام أصحاب النزعة الطبيعية بالجزء الآخر، هكذا كانت أبرز سمات الأدب الإنجليزى في هذه الفترة، على خلاف الأدب الفرنسى ، هى ميله إلى المفارقة ، وإلى اتباع طريقة في التعبير تتسم بأنها تدعو إلى الاستغراب، وتصد القارئ عمدا، وشغفه بالتأنق لفكرى الذى يبدو لنا اليوم، فى عدم اكتراثه اللاهى وافتقاره التام إلى الاهتمام بالحقيقة، إفراطا فى رداءة الذوق . ومن الواضح أن هذا الشغف بالمفارقة ليس إلا روح المناقضة والمخالفة . وأن أصلة الحقيقى يرجع إلى الرغبة فى " سحق البورجوازى " .

إن من الضرورى أن ننظر إلى كل الغرائب ومظاهر الافتعال فى اللغة والفكر والملبس وطريقة الحياة لدى المتمردين على إنها احتجاج على نظرة الشخص السطحى الغبية، المفتقرة إلى الخيال، المزيفة، المنافقة . وإن نزعتهم المتأنقة Dandyism المسرفة إنما كانت احتجاجا، شأنها شأن اللغة البراقة التى عرضت بها كل كنوز الأسلوب الانطباعى . ولقد وصف البعض، عن حق، الحركة الانحلالية الإنجليزية بأنها مزيج من " ميفير Mayfair[1] وبوهيميا . ففى إنجلترا لا نجد نزعة بوهيمية مطلقة كتلك التى نجدها فى فرنسا، ولا نجد شخصيات تحيا حياة صارمة فى أبراج عاجية لا يقترب منها أحد مثل مالارميه، إذ كان لا يزال لدى الطبقة الوسطى الإنجليزية من القوة ما يكفى لامتصاص أمثال هذه الشخصيات أو عزلها عزلا تاما . فقد ظل أوسكار وايلد كاتبًا بورجوازيا ناجحا طالما بدا مقبولا لدى الطبقة الحاكمة، ولكنه بمجرد أن بدأ يشعرها بالتقزز، عملت على " تصفيته " بلا رحمة . ولقد حل المتأنق (dandy) فى إنجلترا محل البوهيمى إلى حد ما . كما كان من قبل هو المقابل له فى فرنسا . هذا المتأنق هو المثقف البروجوازى المنتزع من

---

[1] أرقى أحياء لندن فى ذلك الوقت. (المترجم)

طبقته إلى طبقة أعلى، على حين أن البوهيمي هو الفنان الذى هبط إلى مستوى الطبقة العاملة. وتؤدى الرشاقة المدققة والإسراف الشديد لدى المتأنق نفس الوظيفة التى يؤديها التشويه والتبديد لدى البوهيميين. وفيها يتمثل نفس الاحتجاج على رتابة الحياة البورجوازية تفاهتها، مع فارق واحد هو أن الإنجليز كانوا يستسلمون لزهرة عباد الشمس فى عروة السترة بسهولة أكبر من تلك التى يستسلمون بها للرقبة العارية . ومن الحقائق المعروفة أن النماذج التى استمد منها موسيه وجوتييه وبودلير " وباربى دورفيلى Barby d`Arevill " أفكارهم كانوا من الإنجليز . ومن جهة أخرى فإن ويسلر ووايلد وبيردزلى قد اقتبسوا " فلسفة التأنق " (dandyism) عن الفرنسيين . فالمتأنق فى نظر بودلير هو وثيقة الاتهام الحية للديمقراطية ذات النمط الموحد . وهو يجمع فى ذاته كل فضائل السادة التى لاتزال ممكنة اليوم، فهو كفء لكل موقف. لا يدهش لأى شىء، هو لا يصبح سوقيا أبدا ويحتفظ دائما بابتسامة الرواقى الباردة . فالتأنقية هى آخر مظهر للبطولة فى عصر انحلال، وهى غروب. وشعاع متألق أخير للكبرياء البشرية.[1] وليست أناقة الملبس والحرص الشديد فى المسلك والتقشف الذهنى، سوى النظام الخارجى الصارم الذى فرضه أفراد هذه الطائفة الرفيعة على أنفسهم فى العالم الحالى الراكد المتعفن، والمهم فى نظرهم بحق هو السمو والاستقلال الباطن، وعدم وجود هدف عملى، وخلو الحياة والسلوك من الغرض [2]. ولقد جعل بود لير للمتأنق مكانة تفوق الفنان[3]. ذلك لأن الأخير لا يزال قادرا على التحمس، ولا يزال يسعى، ويعمل — أى لا يزال عاملا يشقى ويكد (banausi) بالمعنى القديم لهذا اللفظ . وفى هذا الموقف يتجاوز بودلير قوة الفكرة التى توصل إليها بلزاك من قبل : فالفنان لا يهدم عمله فحسب، بل يهدم أيضا جدارته بالشهرة والتكريم . وعندما أعلى أوسكار وايلد مكانة العمل الفنى الذى ينوى أن يصنعه من حياته. والفن الذى يشكل به محادثاته وعلاقاته وعاداته. فوق

(1) Baudelaire : Le Peintre de la vie moderne, loc. Cit., pp. 73-4.

(2) J.P. Sartre : Baudelair, 1947, PP. 166-7.

(3) Baudelaire : Le Peintre de la vie mod, p. 50.

مكانـة أعماله الأدبية، كان في ذهنه ذلك المتأنق الذى قال به بود لير – أعنى المثل الأعلى للحياة التى ليس لها أية فائدة، أو أى غرض، أو أى دافع .

ولكـن تخـلى الفنان عن الشرف والشهرة على هذا النحو ينطوى على شعور بالرضا، وعـلى روح لعـوب. والدلـيل على ذلك هذا الجمع الغريب بين نزعة الهواية والنزعة الجمالـية، الـذى كـان يمـيز الانحلاليين الإنجليز، والواقع أن الفن لم يؤخذ في أى وقـت سابق بمثل الجدية التى أصبح يؤخذ بها الآن، ولم يبذل الكتاب في أى وقت سـابق مثل هذا الجهد لكى يكتبوا بمهارة سطورا منحوتة، ونثرا ناصعا، وجملا ذات صـياغة واتـزان كـاملين، ولم يكـن " لـلجمال " ، والعنصر الزخرفى الرشيق، الباهر الـثمين فـى أى عهد سابق دور أعظم يقوم به فى الفن، ولم يكن الفن يمارس في أى وقـت مضـى بمـثل هـذا التأنق والإعجاز فى الأداء. وإذا كانت فرنسا قد اتخذت من التصـوير أنموذجا للشعر، فإن الأنموذج فى إنجلترا كان فن الصائغ . فلا عجب إذن أن رأيـنا وايلـد يـتحدث بحماسـة بالغـة عـن " الأسـلوب المرصـع بالجواهـر " عـند هوسمـان . ولقـد أسـهم هـو ذاته فى تراث الفرنسيين بألوان مثل " أكوام الخضر في نضـرة الزمـرد " فـى كوفـت جـاردن . ولقـد لاحـظ ج . ك . تشسـترتن G.K.Chesterton فـى موضـع مـا أن طـريقة المفارقـة عـند " شو " تتمثل في قول الكاتـب : "عناقـيد خضـراء فاتحـة " بـدلا من " عناقيد بيضـاء " . أما وايلد، الذى كانـت تجمعـه مـع " شو" عناصر مشتركة كثيرة، برغم كل ما بينهما من فروق. فقد بـنى مجازاتـه بدورها على أوضح التفاصيل وأتفهها، وهذا الجمع بين التافه والرائع هـو بعيـنه أخص مميزات أسلوبه . ويبدو كأنه يحاول أن يقول أن هناك جمالا حتى فـى الواقـع المـألوف تمامـا، كمـا تعلم من " وولتر باتر " Walter Pater وكما يقول هـذا الأخـير فـى خاتمـة كـتاب " عصـر النهضـة "، فـإن " الغايـة ليست هى ثمار الـتجربة بـل الـتجربة ذاتهـا . . والاحتفاظ بهذه النشوة، هو النجاح فى الحياة " .

هذه الجمل تتضمن فى الواقع برنامج الحركة الجمالية بأسرها . فوولتر باتر قد أكمل الاتجـاه الـذى بـدأه رسـكين وواصـله ولـيام موريـس ، ولكنه لم يعد يهتم بالأهداف الاجتماعـية لسـلفية هذيـن . بـل أن هدفه الوحيد هو اللذة. أى زيادة شدة التجربة الجمالـية . فالانطباعـية عنده لا تزيد عن كونها شكلا من أشكال النزعة الأبيقورية .

ولـما كـان " كـل شـىء فى صيرورة " بالمعنى الهرقليطى. والحياة تشق طريقها أمامنا بسـرعة مذهلة. فلا يمكن أن تكون هناك إلا حقيقة واحدة بالنسبة إلينا. هى حقيقة

اللحظة، ولا يمكن أن تكون لدينا من المتعة واللذة إلا بقدر ما نستطيع استخلاصه من اللحظة . وكل ما يمكننا أن نفعله هو ألا ندع لحظة تمر دون أن نستمتع بسحرها الخاص، وقوتها وجمالها الكامن . ولو فكرنا فى ظاهرة مثل بيردزلى لأمكننا أن ندرك على أفضل نحو مدى تباعد الحركة الجمالية فى إنجلترا عن الانطباعية فى فرنسا . فمن المستحيل تصور فن أكثر " أدبية " من فنه، أعنى فنا يقوم فيه علم النفس والعنصر العقلى والحكاية بدور أعظم . فأهم عناصر أسلوبه هو التخطيط الزخرفى البحت الذى حاول كبار المصورين الفرنسيين جاهدين أن يتجنبوه. وهذا التخطيط الزخرفى هو نقطة البداية فى التطور الكامل الذى يؤدى إلى المزخرفين العصريين والمشتغلين بالديكور المسرحى، الذين يلقون إعجابا شديدا من البورجوازية الناجحة نصف المثقفة .

كذلك فان النزعة العقلية، التى كانت هى الاتجاه المسيطر على الأدب الفرنسى برغم وجود التيار الحدسى القوى، تمثل السمة الرئيسية للأدب الجديد فى إنجلترا . ذلك لأن وايلد لم يقتصر على قبول رأى ماتيو آرنولد القائل أن الناقد هو الذى يحدد المناخ العقلى للقرن الذى يعيش فيه [1]، ولم يكتف بالموافقة على عبارة بودلير القائلة أن كل فنان أصيل ينبغى أن يكون ناقدا أيضا. بل إنه جعل للناقد مكانة تفوق مكانة الفنان، وكان يميل إلى أن ينظر إلى العالم بعينى الناقد . وهذا يفسر لماذا كان فنه، شأنه شأن فن معاصريه، يبدو عادة أقرب ما يكون إلى طابع الهواية . فكل ما ينتجونه يبدو كالعزف البارع لأناس موهوبين جدا، ولكنهم ليسوا فنانين محترفين . غير أن هذا بعينه كان هو الانطباع الذى أرادوا أن يتركوه، إذا كان لنا أن نصدقهم . وقد كان مرديث وهنرى جيمس يتحركان على أسس هذه النزعة العقلية ذاتها، وإن كان ذلك على مستوى أعلى بكثير . فإن كان ثمة تراث فى الرواية الإنجليزية يربط بين جورج إليوت وهنرى جيمس [2]، فهذا التراث ينحصر دون شك فى هذه النزعة العقلية . فقد بدأت مرحلة جديدة، من وجهة النظر الاجتماعية، فى تاريخ الأدب الإنجليزى مع جورج إليوت – هى ظهور جمهور قارئ جديد أشد تدقيقا . ولكن

---

(1) M.L.Cazamian : le Roman et les idées en Angleterre (1880-1900), 1935, p. 107 .

(2) F.R. Leavis : The Great Tradition, 1948, Passim .

على الرغم من أن جورج إليوت كانت تمثل مستوى عقليا أرفع بكثير من جمهور ديكنز، فقد ظل من الممكن أن تستمتع بكتابتها قطاعات كبيرة نسبيا من الجمهور، على حين أن مرديث وهنرى جيمس لم يكن لديهما قراء إلا بين فئة ضئيلة كل الضآلة من طبقة المثقفين، وهى الفئة التى لم يعد أفرادها يتوقعون من الرواية أن تقدم إليهم عقدة مثيرة وشخصيات جذابة متنوعة، كما كان يتوقع جمهور ديكنز وجورج إليوت، بل كانوا ينتظرون منها، قبل كل شيء، أسلوبا سليما ناضجا، وأحكاما عميقة على الحياة . وفى كثير من الأحيان كان ما هو مجرد افتعال بحت عند مرديث، فكرة ذهنية متسلطة بحق على هنرى جيمس، ولكن كليهما كان يمثل فنا كانت علاقاته بالواقع أقرب إلى التجريد فى كثير من الأحيان، وتبدو شخصياته متحركة فى فراغ إذا ما قورنت بعالم ستاندال وبلزاك وفلوبير وتولستوى ودستويفسكى .

وقرب نهاية القرن،أصبحت الانطباعية هى الأسلوب السائد فى جميع أرجاء أوروبا . فمنذ ذلك الحين أصبحنا نجد فى كل مكان شعراء للأحوال النفسية، ولانطباعات الجو، ولفصول السنة الضائعة، و للساعات الهاربة فى اليوم . وأصبح الناس يقضون وقتهم حائرين حول أشعار غنائية تعبر عن أحاسيس عابرة، لا تكاد تكون ملموسة ، وعن منبهات حسية غير محددة،وغير قابلة للتحديد، وعن ألوان رقيقة وأصوات متعبة . وأصبح الموضوع الرئيسى للشعر هو غير المستقر، الغامض، وما يتحرك فى أدنى حدود الإدراك الحسى ، ومع ذلك فإن موضوع اهتمام الشعراء لم يكن الواقع الموضوعى، بل انفعالاتهم المتعلقة بحساسيتهم الخاصة و قدرتهم على التجربة . هذا الفن الذى لا قوام له ، فن الأحوال النفسية و الجو، هو الذى أصبح يسيطر الآن على كل أنواع الأدب ،فكل هذه الأنواع تحولت إلى أدب غنائى، و إلى خيال تصويرى و موسيقى، وإلى ألوان وفروق نغمية دقيقة . وأصبحت القصة مجرد مواقف، والعقدة المسرحية مشاهد غنائية، ورسم الشخصيات وصفا لنوازع واتجاهات روحية . أى أن كل شيء أصبح مجرد مراحل عابرة فى حياة بلا مركز .

وتظهر السمات الانطباعية للعرض، فى الأدب خارج فرنسا، بصورة أوضح من السمات الرمزية . ولو نظر المرء إلى الأدب الفرنسى وحده، لكان من السهل أن

يوحد بين الانطباعية والرمزية [1]. وهكذا فإن فكتور هيجور نفسه نادى مالارميه فى شبابه بقوله " يا عزيزى الشاعر الانطباعى " . ولكن الاختبار الدقيق للاتجاهين كفيل بإظهار الفوراق بينهما بوضوح . فالانطباعية مادية وحسية، مهما كانت رقة موضوعاتها، على حين أن الرمزية مثالية روحية، على الرغم من أن عالم الأفكار لديها ليس إلا تساميا بعالم الحواس . ولكن أهم الفوارق بينهما هو أن الرمزية الفرنسية ، التى ينبغى أن تضاف إليها، قبل كل شىء، الرمزية البلجيكية، وكذلك الفروع المنبثقة عنها، مثل المذهب الحيوى عند برجسون من جهة، والمذهب الكاثوليكى والملكى عند جماعة " الحركة الفرنسية " Action Française من جهة أخرى، تمثل اتجاها يوشك دائما أن يتحول إلى نزعة إيجابية فعالة، على حين أن انطباعية كتاب فيينا، والكتاب الألمان والإيطاليين والروس، التى كان أهم ممثليها شنتسلر Schnitzler وهو فما نزتال Hoffmansthal ورلكه Rilke ودانونتسيو d`Annunzio وتشيكوف، تعبر عن فلسفة سلبية واستسلام تام للبيئة المباشرة، واندماج فى اللحظة العابرة بلا مقاومة . ولكن تطور شعراء مثل ستيفان جورج ودانونتسيو يبين مدى عمق الروابط بين الانطباعية والرمزية، ومدى سهولة غلبة العامل اللامعقول فيهما معا، وتحول السلبية إلى إيجابية . والحق أن من السهل أن يقع المرء فى خطأ الربط بين السقطات التى كان فيها هذا الأخير ينحدر إلى مستوى الذوق الردىء، وانتشائه المزمن بالحياة، وذلك الرداء اللفظى الفخم الذى كانت تكتسى به أعماله، وبين ميوله الفاشية، أو لم يكن نفس هذا الميل السياسى مرتبطا عند باريز Barres وستيفان جورج بذوق وأساليب أدبية من مستوى أرفع بكثير .

ويمثل كتاب فيينا أنقى صورة الانطباعية التى تكف عن كل مقاومة لتيار التجربة . ومن الجائز أن ما أضفى على انطباعية فيينا طابعها السلبى الرقيق المميز لها، هو أن ثقافة هذه المدينة كانت قديمة مستهلكة، مفتقرة إلى أية سياسة قومية إيجابية . كما أن الأجانب، ولا سيما اليهود، كانوا يقومون فى حياتها الأدبية

[1] H. Hatzfeld : Der Franzoesische Symbolismus, 1923, p. 140.

بدور كبير . فهذه الانطباعية كانت فن أبناء البورجوازيين الأغنياء، وتعبيرا عن نزعه اللذة غير المتعة عند ذلك " الجيل الثانى " الذى يعيش على ثمار عمل آبائه . لقد كان أولئك الشعراء يمرون بأحوال نفسية رائعة تتبخر فى لحظة، ولا تختلف وراءها سوى الشعور بالضياع، وبأن المرء قد فاتته الفرص، وبأنه غير صالح للحياة . ومن هنا فقد كانوا عصبيين يستبد بهم الحزن والعناء، ويسيرون بلا هدف ويتشككون فى أنفسهم ويسخرون منها . وهنا تصبح التجربة الأساسية هى المضمون الكامن فى كل نوع من الانطباعية، وهو تطابق القريب والبعيد، وغرابة أقرب الأشياء إلى المرء وأكثرها ترددا فى حياته اليومية، وشعور المرء بأنه منفصل إلى الأبد عن العالم .

كيف يحدث أن تكون هذه الأيام القريبة

بعيدة، بعيدة إلى الأبد، وضائعة كل الضياع

هكذا تساءل هوفمانزتال، وهو سؤال يكاد ينطوى على الأسئلة الأخرى : الرعب مما هو " حاضر الآن وفى هذا المكان، أى ما هو بعيد فى الوقت نفسه"، والدهشة من أن " هذه الأشياء مختلفة، والألفاظ التى نستخدمها مختلفة بدورها "، والذهول أمام حقيقة أن " كل الناس يسلكون سبلهم الخاصة "، وأخيرا، ذلك السؤال الكبير الأخير : " عندما يموت الإنسان، يأخذ معه سره، أعنى به كيف استطاع هو وحده – أن يعيش بالمعنى الروحى للكلمة . " ولو تذكر عبارة بلزاك "أننا جميعا نموت مجهولين " ، لرأينا إلى أى حد تطورت النظرة الأوروبية إلى الحياة منذ عام ١٨٣٠ .

والواقع أن فى هذه النظرة سمة واحدة ثابتة، مسيطرة دائما. ويزداد تأصلها عمقا على الدوام : هى الشعور بالعزلة والاغتراب . وقد يهبط هذا الشعور إلى مستوى الإحساس بأن الله والعالم قد تخليا تماما عن المرء، أو يرتفع لحظة النشوة. التى هى كثير من الأحيان لحظة اليأس الأكبر، إلى مستوى فكرة تعلو على الإنسانية . فالإنسان الأرقى يشعر، فى الهواء الأثير لقممه المرتفعة، بنفس العزلة والتعاسة التى يشعر، بها الفنان الجمالى فى برجة العاجى . وأغرب الظواهر فى تاريخ الانطباعية الأوروبية هى امتدادها إلى روسيا، وظهور كاتب مثل تشيكوف.

الذى يمكن أن يوصف بأنه أنقى ممثل للحركة كلها . فلا شيء أدعى إلى الدهشة من العثور على شخصية كهذه فى بلد لم يعش من قبل فى الجو العقلى لعصر التنوير، وكانت النزعة الجمالية، والانحلالية التى اقترنت بظهور الانطباعية فى الغرب غريبة عنه كل الغرابة . ولكن الأفكار كانت تنتشر بسرعة فى قرن يسوده التقدم التكنيكى كالقرن التاسع عشر، وكان من نتيجة إدخال الاقتصاد الصناعى فى روسيا إيجاد أوضاع أدت إلى ظهور بناء اجتماعى مناظر لبناء الطبقة المثقفة الغريبة، وان قيام نظرة للحياة مشابهة لنظرة " السأم ennui "[1] . ولقد أدرك جوركى منذ البداية الدور الحاسم الذى قدر لتشيكوف أن يقوم به فى الأدب الروسى، فعرف أنه يمثل نهاية عهد كامل، وأن أسلوبه يجتذب الجيل الجديد بحيث لا يستطيع هذا الجيل أن يستغنى عنه أبدا . فكتب إليه فى عام ١٩٠٠ يقول : " أتدرى ماذا تفعل ؟ إنك تقتل الواقعية . . فبعد أية قصة من قصصك ، مهما كانت ضآلة شأنه، يبدو كل شيء فجا، وكأن القصة لم تكتب بقلم، بل بعصا غليظة."[2]

وصحيح أن دستويفسكى وتورجنيف قد سبقا تشيكوف من حيث هو المتحدث بلسان العجز والإخفاق، ولكن هذين لم يكونا قد نظرا بعد إلى العزلة والخيبة على أنها هى المصير المحتوم لأفضل الناس . وكانت فلسفة تشيكوف هى أول فلسفة تدور حول تلك التجربة التى كانت صفة مميزة للانطباعية بأسرها — تجربة العزلة الكاملة للناس، وعجزهم عن عبور الهوة الأخيرة التى تفصل بينهم، وعدم قدرتهم — حتى لو نجحوا فى ذلك أحيانا — على الاحتفاظ بتقارب وثيق بين بعضهم وبعض . فشخصيات تشيكوف يملؤها من جهة الإحساس بالعجز واليأس المطلق، وبالشلل الميئوس منه لإرادة القوة، ومن جهة أخرى الشعور بعدم جدوى كل جهد . هذه الفلسفة الداعية إلى السلبية والخمول، وهذا الشعور بأنه لاشيء فى الحياة يبلغ غاية أو هدفا، له نتائج شكلية هامة . فهو يؤدى إلى تأكيد الطابع المؤقت، غير الضرورى، لكل الأحداث الخارجية، ويستتبع التخلى عن كل تنظيم شكلى، وكل تركيز وتكامل، ويؤثر التعبير عن نفسه بطريقة، فى التأليف لا تعترف

[1] Cf. D.S. Mirsky : Modern Russian Lit., 1925, pp. 84-5.

[2] Janko Lavrin : An Intr. To the Russian Novel, 1942, p. 134.

بمركـز ثابـت، ويـتم فـيها تجـاهل الإطـار المحـدد والخروج منه ،. وكما كان ديجا Degas يـنقل أجـزاء هامـة مـن التصـوير إلى طرف اللوحة، ويجعل الإطار متداخلا معهـا، فكذلـك كـان تشـيكوف يخـتم قصصـه القصـيرة ومسـرحياته بطريقة مقطوعة مفاجـئة، وذلـك لكـى يـثير الإحسـاس بأن نـهاية هذه الأعمال غير قاطعة، مباغتة، عرضـية، اعتباطـية . وهكـذا كـان يتـبع مـبدأ شـكليا مضـادا مـن جمـيع الـنواحى لـلمواجهة (trontallty)– مبدأ يهدف فيه كل شيء إلى إعطاء العرض طابع الشيء الذى سمعه المرء بالصدفة، أحس به بالصدفة، وحدث بالصدفة .

وفـى الدرامـا يـؤدى الإحسـاس بعـدم وجـود معـنى أو دلالـه للأحـداث الخارجـية، وبطابعهـا المجـزأ غـير المكـتمل، إلى انكمـاش العقدة المسرحية إلى الحد الأدنـى الـذى لا مفر منه، والتخلى عن تلك التأثيرات التى كانت من أخص مميزات " المسـرحية المحـبوكة " والواقـع أن الدرامـا المسرحية الفعالة تدين بنجاحـها أسـاسا للمـبادئ الشـكلية الكلاسـيكية : وهـى تجانس العقدة المسرحية واكتمالها وترتيبها المتناسـق . ولكن الدراما الشعرية، أى الدراما الرمزية عند مترلنك والدراما الانطباعية عـند تشـيكوف، تخلت عن هذه الأسـاليب البنائية فى سبيل التعبير الغنائى المباشر. وربـمـا كـان الشـكل الدرامـى عـند تشـكوف هـو أقـل الأشكال مسرحية طوال تاريخ الدرامـا – أعـنى شـكلا يتضـاءل فيه إلى أبعد حد دور " المؤثرات المسـرحية " المؤدية إلى الدهشـة والـتوتر . فلـيس ثمـة درامـا تقـع فـيها حوادث أقل منها، وتوجد فيها حـركة دراميـة أقـل. وصراع درامى أقل . إن الشخصيات لا تتصارع، ولا تدافع عن نفسـها، ولا تهـزم – بـل أنهـا، ببسـاطة، تـنطوى تحـت الـنظام الرتيـب لحياتها اليائسة الخالية من الحوادث، وتنهار ببطء، ويبتعلها ذلك النظام فى داخله . وهى تـتحمل بصـبر ذلـك المصير الذى لا يبلغ ذروته فى شكل كوارث، بل فى شكل آمال خائبة .

ومـنذ أن ظهـر هـذا الـنوع مـن المسـرحية الخالية من الأحداث والحركات. أثـيرت شـكوك حـول سـبب وجودهـا، وتسـاءل الـبعض إن كانت هذه دراما حقيقة ومسرحا حقيقيا أصلا، أعنى إن كانت ستتمكن من البقاء والدوام على المسرح .

لقد كانت " المسرحية المحبوكة " لا تزال دراما بالمعنى القديم، وظلت على وجه العموم محتفظة بالتقاليد الفنية والمثل الأعلى البطولى للدراما الكلاسيكية والرومانتيكية، على الرغم من أنها استوعبت فى داخلها بالفعل عناصر معينة من النزعة الطبيعية . ولم تبدأ النزعة الطبيعية فى غزو المسرح إلا فى الثمانينات، أى فى وقت كانت فيه النزعة الطبيعية فى الرواية قد بدأ نجمها يأفل .وقد كتبت أول دراما تسودها النزعة الطبيعية، وهى دراما " الغربان Les Corbeaux " لهنرى بيك H. Becque فى عام ١٨٨٢، وأنشىء " المسرح الحر " لأنطوان، وهو أول مسرح للنزعة الطبيعية، عام ١٨٨٧ . وكان موقف الجمهور البورجوازى فى البداية سلبيا كل السلبية، على الرغم من أن كل ما فعله هنرى بيك وخلفاؤه المباشرون هو أنهم طبقوا على المسرح ما سبق أن جعله بلزاك وفلوبير ملكا مشاعا فى ميدان الأدب . ولكن دراما النزعة الطبيعية بمعناها الضيق ظهرت خارج فرنسا، فى البلاد الاسكندنافية، وفى ألمانيا وروسيا . وأخذ الجمهور يقبل مواضعاتها بالتدريج، واكتفى. فى حالة مسرحيات ابسن وبريو Brieux وشو بالاحتجاج على الهجمات الصارخة على الأخلاق البورجوازية . ولكن الدراما المضادة للبورجوازية استطاعت هى ذاتها، لآخر الأمر، أن تغزو الجمهور البورجوازى، بل أن الدراما الاشتراكية عند جيرهارت هاوبتمان لقيت أول وأعظم انتصارها فى معقل البورجوازية فى برلين . على أن مسرح النزعة الطبيعية ليس إلا الطريق المؤدى إلى المسرح المتعمق، وإلى التعميق النفسى للصراع الدرامى، وإلى اتصال أوثق بين المسرح والجمهور . صحيح أن الأساليب المألوفة فى الصنعة المسرحية، والمؤامرات المعقدة والتوتر المصطنع، والتأجيلات والمفاجآت، ومناظر الصراع الكبرى وإسدال الستار فى اللحظات العنيفة، كل ذلك ظل معترفا به فى المسرح فترة أطول مما ظلت الأساليب المناظرة له فى الرواية، ولكن هذه الأساليب بدأت تبدو فجأة مدعاة للسخرية، وأصبح من الضرورى الاستعاضة عنها أو إخفاؤها بمؤثرات أعمق . والواقع أن دراما النزعة الطبيعية ما كانت لتصبح أبدا حقيقة واقعة فى تاريخ المسرح لو لم تكن قد غزت قطاعات كبيرة من الجمهور . ذلك لأنه من الممكن أن يظهر مجلد من الشعر الغنائى فى بضع مئات من النسخ، ورواية فى ألف نسخة أو ألفين. ولكن

المسرحية لابد أن يشاهدها عشرات الألوف لكي تغطي نفقاتها . وفي الوقت الذي كان النقاد والباحثون الجماليون النظريون مازالوا يجهدون عقولهم ليبحثوا إن كانت دراما النزعة الطبيعية مقبولة أم لا، كانت هذه الدراما قد أثبتت قبل ذلك بوقت طويل أنها قادرة على البقاء من وجهة النظر هذه . ولقد تبين لهؤلاء النقاد أنهم عاجزون عن التحرر من الفهم الكلاسيكي للدراما،بل أن أكثرهم تعقلا، وأرفعهم ذوقا في الفن، كانوا ينظرون إلى دراما النزعة الطبيعية على أنها " تناقض في الألفاظ"[1]. لقد وجدوا من المستحيل عليهم،بوجه خاص، أن يغضوا الطرف عن جاهل هذه الدراما لطابع الاقتصاد في الدراما الكلاسيكية، وعما يدور على خشبه المسرح من محادثات حرة طليقة، ومن مناقشات للمشكلات ووصف للتجارب، دون أن تستخلص أية نهاية للموضوعات،وكان وقت الأداء غير محدد، وكأن المسرحية لن تضطر إلى الانتهاء أبدأ . وهم قد انتقدوا دراما النزعة الطبيعية لأنها لم تنشأ " من بحث في المصير والشخصية والحدث، بل نشأت من ترديد مفصل للواقع."[2] ولكن حقيقة الأمر أن كل ما حدث هو أن كتاب هذا النوع من الدراما أحسوا بأن الواقع نفسه مشحون بالمصير، بأن " الشخصيات " لم تعد تفسر على أنها عرائس واضحة المعالم تتحرك على المسرح، بل على أنها أناس متعددو الجوانب،معقدون، مفترون إلى الاتساق، " لامبدأ لهم "، بالمعنى القديم لهذا التعبير، أعنى أنهم كانوا، كما أوضح سترندبرج في مقدمة " مس جوليا Miss Julia" عام ١٨٨٨، نتاجا لمواقف محددة، وللوراثة والبيئة، والتعليم، والاستعداد الطبيعي، ولمؤثرات المكان والموسم والصدفة. ولا يوجد دافع واحد هو الذى يتحكم في قراراتهم. بل تتحكم فيها سلسلة كاملة من الدوافع .

ومن الجدير بالملاحظة أن طغيان التعمق الباطن والحالة النفسية، والجو، والعنصر الغنائى، على عقدة الدراما، هو نتيجة للاستبعاد التدريجي لعنصر القصة. على نفس النحو الذى حدث في التصوير الانطاعبى . فالفن بأسره في هذه الفترة

---

(1) Thomas Mann : "versuch ueber das Theater". In " Rede und Antwort", 1916, p. 55.

(2) Paul Ernst : Ein Credo, 1912, I, p. 227.

يكشف عن ميل إلى ما هو نفسي وغنائي . ويمكن أن يوصف الهروب من القصة، والاستعاضة عن الحركة الخارجية بالحركة الداخلية، وعن العقدة بفلسفة فى الحياة وتفسير لها. بأنه السمة الأساسية الحقيقة للاتجاه الجديد فى الفن ، وهى السمة التى أخذت تحتل موقع الصدارة فى جميع المجالات . ولكن على حين أن التصوير الذى يروى قصة لم يكد يجد له أى أنصار بين النقاد والفنيين، فإن نقاد الدراما كانوا يحتجون بشدة على تجاهل العقدة فى الدراما . وأخذوا يتحدثون، ولا سيما فى ألمانيا، عن انفصال ضار أشد الضرر للدراما عن المسرح، وعن الطابع الجماهيرى لهذه التجربة ، وعن السخف الأساسي الذى يتصف به المسرح الداخلى الباطن . وكانت الدوافع الكامنة من وراء اتخاذ موقف المعارضة من دراما النزعة الطبيعية على أنواع متعددة : فلم يكن الميل السياسى الرجعى يقوم دائما بالدور الرئيسى وكثيرا ما كان يعبر عن نفسه بطريقة ملتوية غير مباشرة فحسب، والأهم من ذلك هو أن هؤلاء المعارضين كانت تداعبهم فكرة " المسرح الشامخ monumental " الذى وضعوه – فى ألمانيا بوجه خاص أيضا – فى مقابل المسرح الباطن، أى فى مقابل النوع المسرحى الذى كان سائدا بحق عندئذ، وكانوا يطمحون إلى خلق مسرح للجماهير، التى كانت موجودة حقا، ولكنها لم تكن تؤلف جمهورا مسرحيا . وأنه لمن أوضح المظاهر الدالة على الخلط الشامل بين الأفكار فى تلك الفترة أن النزعة الكلاسيكية التى ارتبطت بالأرستقراطية القديمة والبورجوازية قد زعم أنها الأسلوب الملائم للمسرح الشعبى فى المستقبل، فى مقابل النزعة الطبيعية التى كانت جذورها متغلغلة فى النظرة الديمقراطية إلى الحياة .

ولقد كان أقوى نقد وجه إلى الدراما الجديدة مبنيا على تلك الحتمية والنسبية التى ترتبط ضرورة بالنظرة القائمة على النزعة الطبيعية . فقد أشار البعض إلى أنه حيث لا يكون هناك وجود للحرية الداخلية والخارجية. والقيم المطلقة والقوانين الأخلاقية الموضوعية المؤكدة المتعرف بها على نحو شامل، يستحيل قيام دراما حقيقية. أى دراما تراجيدية وهكذا قيل أن حتمية المعايير الأخلاقية وتقدير وجهات النظر الأخلاقية المضادة يجعلان الصراع الدرامى مستحيلاً منذ البداية. فحين يستطيع المرء أن يفهم كل شيء، ويغفر كل شيء، وحين يتعين أن يبدو

البطل الذى يكافح مخاطر بحياته أشبه بأحمق عنيد آخر الأمر، فلابد عندئذ أن يفقد الصراع حتميته، وتكسب الدراما طابعا معتلا يجمع بين التراجيديا والكوميديا[1]. على أن هذا الاتجاه الفكرى بأسره يحتشد بأفكار مختلطة، وبمشكلات وهمية ومغالطات. فهو أولا يوحد بين الدراما التراجيدية والدراما بما هى كذلك، أو يؤكد على أية حال أن الأولى هى التى تمثل الشكل المثالى للدراما، وهى فكرة مسبقة تتسم هى ذاتها بالنسبة الشديدة،لأنها خاضعة لشروط تاريخية واجتماعية. فالحقيقة هى أن الدراما غير التراجيدية، بل الدراما التى لا تتضمن صراعا واضح المعالم، هى نوع مشروع من المسرح، وبالتالى فهى تتمشى تماما مع النظرة النسبية إلى الحياة. ولكن حتى لو نظر المرء إلى الصراع على أنه عنصر لا غناء عنه فى الدراما، فمن الصعب أن نفهم لماذا كان من المستحيل أن تحدث صراعات أليمة لا حين يكون الأمر متعلقا بالقيم المطلقة. ألا يكون الصراع أليما بنفس المقدار حين يكافح الناس فى سبيل مبادئهم الأخلاقية الخاضعة – لعوامل أيديولوجية ؟ وحتى لو كان من الضرورى أن يصبح صراعهم جامعا بين التراجيديا والكوميديا، أليست الكوميديا التراجيدية من أقوى المؤثرات الدرامية فى عصر العقلانية والنسبية ؟ ومع ذلك فإن المقدمة التى ترتكز عليها الحجة بأسرها، أعنى افتراض أن انعدام الحرية والنسبية الأخلاقية يجعلان التراجيديا مستحيلة، هى مقدمة ليست بمنأى عن الشك. فليس من الحقائق المقررة على الإطلاق أن الأشخاص المتمتعين بحرية مطلقة، والمستقلين اجتماعيا، كالملوك وقواد الجيوش مثلا، هم أصح الأبطال للتراجيديا. أليس مصير " مايستر أنطون meister Anton عند هيبل Hebbel وجريجرز فيرل Gregers Werle عند ابسن، والعامل هنشل Henschel عند هاوبتمان، مصيرا تراجيديا ؟ إنه لكذلك بالفعل، حتى لو كان المرء يعترف دون تحفظ بأن الترجيدى والمحزن ليسا شيئا واحدا. وأقل ما يمكننا أن نقوله هو أنه مما يخالف الروح الديمقراطية أن نذهب مع شيلر إلى أن من المستحيل وجود أى عنصر تراجيدى فى سرقة ملاعق فضية. فالعامل الوحيد الذى يجعل الموقف

---

(1) **Paul Ernst : Der Weg zur Form 1928,3rd edit., pp. 42 ff.**

تراجيديا أو غير تراجيدى هو مقدار القوة التى بها فى نفس البشرية مبادئ أخلاقية يستحيل التوفيق بينها . بل أنه ليس من الضرورى، من أجل إحداث انطباع تراجيدى، أن يكون هناك جمهور يؤمن بقيم مطلقة، ويرى هذه القيم توضع موضع الشك، وبالتالى فإن هذا الشرط يكون أقل ضرورة فى حالة الجمهور الذى فقد إيمانه بمثل هذه القيم .

إن الشخصية الرئيسية فى تاريخ الدراما الحديثة هى شخصية ابسن، ليس فقط لأنه أعظم موهبة مسرحية فى القرن، بل أيضا لأنه يعبر عن المشكلات الأخلاقية لعصره أقوى تعبير درامى . ولقد كانت تسويته للحساب مع النزعة الجمالية، التى هى المشكلة الحاسمة لجيله، تمثل بداية تطوره الفنى ونهايته . فهو منذ عام ١٨٦٥ يكتب الى بيورنسن Björnson قائلا : " لو كان لى أن أذكر فى هذه اللحظة ماذا كانت النتيجة الرئيسية لإقامتى فى الخارج، لقلت أنها تخلصى من النزعة الجمالية التى كانت لها فى نفسى سيطرة هائلة — وهى نزعة جمالية منعزلة تزعم أن لها وجودا مستقلا. هذا النوع من النزعة الجمالية يبدو لى الآن نقمة كبرى على الشعر، مثلما أن اللاهوت نقمة على الدين."[1] وأغلب الظن أن " ابسن" قد تمكن من التغلب على هذه المشكلة بفضل تأثير كيركجورد، الذى ربما كان له دور عظيم الأهمية فى تطوره، حتى بالرغم من أنه لم يفهم كثيرا من تعاليم هذا الفيلسوف، كما اعترف هو ذاته."[2] فلابد أن تأكيد كيركجورد القاطع : " أما، وإما"، هو الذى أعطى القوة الدافعة الحاسمة لتطور نزعة الصرامة الأخلاقية عند ابسن [3] . فالنزعة الأخلاقية القوية عند ابسن. وشعوره بأن، عليه أن يختار بنفسه ويتخذ قراره بنفسه، وتصوره للفن على أنه " إصدار المرء حكما على ذاته "، كل ذلك ترجع جذوره إلى أفكار كيركجورد . ولقد لاحظ الكثيرون أن عبادة " الكل أولاً شىء " التى قال بها براند brand تناظر " أما، واما " عند كيركجورد . ولكن ابسن يدين لصرامة أستاذة بأكثر من هذا — فهو يدين له بكل تصوره غير الرومانتيكى

---

(1) Ibsen: Correspondence, edited by Mary Morison, 1905, p. 86.

(2) Halvdan Koht : The Life of Ibsen، 1931، p. 63 .

(3) M. C. Brabdrook : Ibsen, 1946, pp. 34-5 .

وغير الجمالي على الإطلاق للموقف الأخلاقي . والواقع أن قصر نظر الرومانتيكيين يتجلى قبل كل شيء في أنهم نظروا إلى كل الأمور الذهنية من خلال الاستطيقا [1]، وكانت كل القيم تحمل في أعينهم طابعا عبقريا بدرجات متفاوتة . ولقد كان كيركجورد أول من أكد – معارضا بذلك الرومانتيكية – أن التجربة الدينية والأخلاقية لا شأن لها بالجمال والعبقرية، وأن شهيد العقيدة الدينية يختلف تماما عن الشاعر أو الفيلسوف . ولم يكن هناك أي شخص في الغرب، باستثنائه، في فترة ما بعد الرومانتيكية، أدرك حدود المجال الاستطيقي، وكان قادرا على أن يؤثر على ابسن في هذا الاتجاه . على أن من الصعب أن نحدد إلى أي مدى تأثر ابسن – على أنحاء أخرى – بكيركجورد في نقده للرومانتيكية . فقد كان افتقار الرومانتكية إلى الواقعية يمثل مشكلة عامة للعصر، ومن المؤكد أن ابسن لم يكن في حاجة إلى قوة دافعة خاصة لكي يشتبك معها في صراع . ذلك لأن النزعة الطبيعية الفرنسية بأسرها كانت تدور حول التعارض بين الواقع والمثل الأعلى، بين الشعر والحقيقة أو الشعر والنثر، وكان كل المفكرين المهمين في ذلك القرن يرون أن لعنة الحضارة الحديثة هي الافتقار إلى الحس الواقعي . وفي هذا الصدد لم يكن ابسن إلا مكملا لصراع أسلافه، وكان يقف في نهاية تطور طويل اتحد فيه خصوم الرومانتيكية . وكانت الضربة القاضية التي سددها إلى الخصم تنحصر في كشفه للطابع التراجيدي الكوميدي للمثالية الرومانتيكية . صحيح أنه لم يظهر في هذا الصدد شيء جديد كل الجدة منذ ظهور " دون كيخوته "، ولكن سرفانتس كان لا يزال يعامل بطله بقدر كبير من التعاطف والتسامح، على حين أن ابسن حطم تماما أبطاله مثل براندو وبيرجنت، وجريجرز فيرل . فهو قد كشف أن " المطالب المثالية " لدى شخصياته الرومانتيكية ليست إلا أنانية بحتة، لا يمكن أن يخفف من قسوتها سذاجة

---

[1] كانت كلمة aestheticism مستخدمة، طوال الجزء السابق،بمعنى النزعة الجمالية المتطرفة، أي النظر إلى الواقع ذاته من خلال مفاهيم جمالية، ومحاولة " تجميلة " بطريقةمصطنعة . وقد استخدم كيركجورد نفس هذا اللفظ ولكن بمعنى أقرب إلى " النزعة الحسية " (تمشيا مع الأصل الاشتقاقي لكلمة aesthesis وتعني الإحساس) ولما كان المؤلف قد انتقل من أحد المعنيين إلى الآخر دون إيضاح لهذا الانتقال، فقد آثرنا في هذا الجزء أن نستخدم لفظا محايدا هو " الاستطيقا " . (المترجم)

الأنانيين أنفسهم . وإذا كان دون كيخوته قد أكد مثله العليا ضد مصالحه الخاصة قبل كل شيء، فإن مثاليي ابسن لا يتميزون إلا بعد تسامحهم مع الآخريين .

لقد كان ابسن يدين بشهرته في أو روبا للرسالة الاجتماعية التي تضمنتها مسرحياته، والتي ردها آخر الأمر إلى فكرة واحدة، هي واجب الفرد نحو ذاته، ومهمة تحقيق الذات، وفرض المرء لطبيعته الخاصة ضد التقاليد الغبية، العتيقة، الضيقة الأفق، للمجتمع البورجوازي . فإعلاؤه لشأن الفردية، وتمجيده للشخصية ذات السيادة، وعبادته للحياة الخلاقة — وهو بدوره مثل أعلى رومانتيكي إلى حد ما — هو الذي ترك أقوى انطباع في جيل الشباب . ولم يكن هذا المثل الأعلى قريبا من الإنسان الأرقى عند نيتشه، ومن نزعة برجسون الحيوية فحسب، بل لقد وجد له صدى في فكرة " قوة الحياة " " life-force " عند شو . فابسن كان قبل شيء فرديا فوضويا، ينظر إلى الحرية الشخصية على أنها أرفع قيم الحياة، ويبني تفكيره كله على الاعتقاد بأن الفرد الحر، المستقل عن كل الروابط الخارجية، يستطيع أن يفعل لنفسه الكثير، على حين أن المجتمع لا يستطيع أن يفعل له إلا أقل القليل. والواقع أن فكرة تحقيق الذات عنده كانت لها في ذاتها دلالة اجتماعية بعيدة المدى، ومع ذلك فإن " المشكلة الاجتماعية " . بما هي كذلك، لم تكد تشغل تفكيره على الإطلاق. فهو يكتب إلى برانديس "في عام ١٨٧١، قائلاً: يكن لدى بالفعل في أي وقت، أي تعلق شديد بفكرة التضامن " . "[1] فتفكيره كان يدور حول مشكلات أخلاقية شخصية، أما المجتمع ذاته فلم يكن في نظره سوى تعبير عن مبدأ الشر . وهو لم يكن يرى فيه سوى حكم الغباء، والتعصب، والقوة . وأخيراً وصل إلى أخلاق السادة المحافظة الأرستقراطية، التي عبر عنها أوضح تعبير في مسرحية روزمرسهولم Rosmersholm . ولقد كان ابسن يعد في أوربا ذهنا تقدميا بالمعنى الصحيح، بسبب نزعته العصرية، وعدائه للجهل والسطحية، وكفاحه المرير ضد كل التقاليد أما في بلاده. التي عرفت فيها آراؤه السياسية بطريقة أوضح. فقد كان ينظر إليه على أنه الكاتب المحافظ الأكبر، على عكس بيورنسن Björnson

[1] Ibsen : Corresp., p. 218.

التقدمى . ومع ذلك فإن أهميته التاريخية قدرت على نحو أدق خارج النرويج . فقد كان يعد واحدا من الشخصيات القليلة الممثلة للعصر - إن لم يكن هو الشخصية الوحيدة التى يمكن مقارنتها بتولستوى . ذلك لأنه كان بدوره، مثل تولستوى، يدين بشهرته ونفوذه لنشاطه بوصفه معلما ومحركا للعقول أكثر مما يدين بهما لأعماله الأدبية . وكان يمجد أساسا بوصفه الداعية الأخلاقى العظيم، وموجه الاتهام المتحمس، ونصير الحقيقة الجرىء، الذى كان المسرح عنده مجرد وسيلة لغاية أسمى. ولكن ابسن لم يكن لديه أى شىء إيجابى يقوله لمعاصريه بوصفه سياسيا. وكانت نظرته إلى الحياة يشوبها كلها تناقض عميق : فقد كافح ضد الأخلاق التقليدية، والتحيزات البورجوازية، والمجتمع السائد، فى سبيل فكرة عن الحرية لم يكن هو ذاته يؤمن بإمكان تحقيقها . لقد كان مجاهدا بلا إيمان ، وثوريا بلا مثل اجتماعى أعلى، ومصلحا تحول آخر الأمر إلى مستسلم حزين للقدر .

وفى نهاية الأمر توقف ابسن عند نفس النقطة التى توقف عندها " فرنهوفر " ، بطل بلزاك ، أو رامبو ومالارميه . ذلك لأن " روبك "، بطل مسرحيته الأخيرة، وأنقى تجسد لفكرته عن الفنان، قد تبرأ من أعماله، وأحس بما أحس به - مع تفاوت فى الدرجات - كل فنان منذ الحركة الرومانتيكية، وهو أنه فقد حياته ذاتها إذ عاش لأجل الفن وحده . " ليلة صيف على الفيدا Vidda معك! معك ! آه يا إيرين، كان يمكن أن تكون هذه حياتنا . " هذه الصيحة تتضمن حكما على الفن الحديث بأسره . فمن تمجيد " ليالى الصيف " فى الحياة ظهر بديل ومخدر لا يشبع أحدا، بل يبلد الحواس ويجعل الناس عاجزين عن الاستمتاع بالحياة ذاتها .

ولقد كان شو هو التلميذ والخليفة الوحيد الحقيقى لابسن - أعنى الوحيد الذى واصل الكفاح ضد الرومانتيكية بطريقة فعالة. وأضفى عمقا على المناقشة الأوروبية الكبرى التى شغلت القرن التاسع عشر . فهو قد أكمل كشف النقاب عن البطل الرومانتيكى. وهدم أسس الإيمان بتلك الحركة الكبرى. المسرحية والتراجيدية . فعنده أصبح كل شىء . زخرفى بحت، بطولى بفخامة، جليل، مثالى. موضوعًا للشك، وهو قد كشف عما فى كل عاطفية مفرطة ورفض لمواجهة

الواقع من زيف وغش . وكان البحث النفسى فى الخداع الذاتى هو مصدر فنه . وبالفعل كان " شو " واحدا من أشجع من كشفوا خادعى الذات ومن أشدهم صرامة، بل كان أيضا واحدا من أكثرهم مرحا وظرفا . ولم يكن " شو " ينكر أنه سليل لعصر التنوير، الذى يرجع إليه أصل فكر الذى كان بأسره محطما للأساطير وكاشفا للأوهام . ولكنه، بفضل فلسفته فى التاريخ، التى ترجع جذورها إلى المادية التاريخية، كان فى الوقت ذاته أكثر كتاب جليه تقدمية وعصرية . فقد بين أن الزاوية التى ينظر منها الناس إلى العالم وإلى أنفسهم، والأكاذيب التى يعلنونها على أنها هى الحقيقة ، أو يدعونها تنتشر على هذا الأساس، والتى يمكنهم فى ظروف معينه أن يصنعوا بها ما يشاءون، تخضع لشروط إيديولوجية، أى لمصالح اقتصادية وأمان اجتماعية . وليس أسوأ الأمور هو كون الناس يفكرون بطريقة عقلية – إذ أنهم فى كثير من الأحيان يفكرون بطريقة عقلية أكثر مما ينبغى – بل هو افتقارهم إلى الحس الواقعى، ورفضهم الاعتراف بالحقائق على أنها حقائق، ومن هنا كانت الواقعية، لا العقلانية، هى الهدف الذى يسعى إليه شو، وكانت الإرادة، لا العقل، هى الملكة المسيطرة على أبطاله . [1] وهذا أيضا من الأسباب التى يرجع إليها اشتغاله بتأليف الدراما، واهتداؤه إلى أفضل وسيط للتعبير عن أفكاره فى ذلك النوع الأدبى الأكثر نشاطا وديناميكية .

ولقد كان من المحال أن يكون شو هو الممثل الكامل لعصره لو لم يكن يشاركه نزعته العقلية . فمسرحياته ذات طابع عقلى فى أساسه، برغم فعاليتها على المسرح، وهى الفعالية التى تذكرنا فى كثير من الأحيان " بالمسرحية المحبوكة "، وبرغم سماتها الميلودرامية الفجة إلى حد ما .إنها مسرحيات أفكار الى حد يزيد حتى عن مسرحيات ابسن – والواقع أن وعى البطل بنفسه، والصراعات العقلية بين الشخصيات الدرامية، ليست سمة تقتصر على الدراما الحديثة . فلكى يصل الصراع الدرامى إلى الشدة والدلالة اللازمة، لابد أن تكون الشخصيات المشتبكة فى الصراع واعية بما يحدث لها وعيا تاما . ومن المحال قيام تأثير درامى حقيقى ، أو، تأثير

---

[1] Holbrook Jackson : The Eighteen – Nineties, 1939 (1913), p. 177.

تراجيدى بوجه خاص، بدون هذه المعقولية فى الشخصيات . فأكثر شخصيات شكسبير سذاجة وأشدها اندفاعا تصبح عباقرة فى اللحظة التى ينبغى أن يتقرر فيها مصيرها . على أن " المجادلات الدرامية " كما سميت مسرحيات شو، لم تبد غير مستساغة إلا لأنها قد سبقتها الوجبات العقلية الهزيلة التى كانت تقدمها مسرحيات التسلية فى ذلك الوقت، بحيث كان على النقاد والجمهور أن يعتادوا الغذاء الجديد أولا . ولقد التزم شو الطابع العقلى للحوار الدرامى بدقة تفوق تلك التى التزمه بها السابقون عليه، ولكن من المؤكد أنه لم يكن هناك جمهور أقدر على الاستمتاع بمثل هذا العرض من رواد المسرح عند نهاية القرن . وبالفعل كان هؤلاء يستمتعون . دون أى تحفظ، حتى بأجرأ البهلوانيات العقلية التى تعرض عليهم، بمجرد أن أصبحوا مقتنعين بأن هجمات " شو " على المجتمع البورجوازى لم تكن خطرة إلى الحد الذى بدت عليه، وبأنه لم يكن راغبا فى سلبهم أموالهم، وهو الأهم . وقد اتضح فى النهاية أنه كان يتخذ موقفا موحدا فى أساسه مع البورجوازية، وأنه كان مجرد ناطق بلسان ذلك النقد الذاتى الذى كان على الدوام جزءا من التكوين العقلى لهذه الطبقة .

ولقد كانت السيكولوجية المتحكمة فى اتجاه النظرية العامة إلى الحياة عند نهاية القرن هى " سيكولوجية الفضح exposure " فقد بدأ نيتشه وفرويد معا من المسلمة القائلة إن الحياة الظاهرة للذهن، أى ما يعرفه الناس أو يزعمون معرفته عن دوافع سلوكهم، كثيرا ما تكون مجرد إخفاء وتحريف للدوافع الحقيقة لمشاعرهم وأفعالهم . . وقد عزا نيتشه هذا التزيف إلى ذلك الانحلال الذى كان ملحوظا منذ ظهور المسيحية، وإلى محاولة تصوير ضعف الإنسانية المنحلة ومظاهر بغضها وحسدها على أنها قيم أخلاقية، ومثل عليا غيرية زاهدة . وفسر فرويد ظاهرة خداع الذات، التى فضحها نيتشه مستعينا بنقده التاريخى للحضارة، من خلال التحليل النفسى الفردى، وأثبت أن اللاشعور يقف من وراء الشعور الإنسانى بوصفه المحرك الحقيقى للاتجاهات والأفعال البشرية، وأن كل تفكير واع ما هو إلا قناع تختلف درجات شفافيته، يخفى الغرائز التى تؤلف مضمون اللاشعور . ونستطيع أن نقول أنه. أيا كان ما عرفه نيتشه وفرويد عن ماركس، وأيا كان رأيهما فيه،

فإنهما قد اتبعا في كشوفهما نفس أسلوب التحليل الذى استخدم لأول مرة في المادية التاريخية . ذلك لأن ماركس قد أكد بدوره أن الوعي الإنساني مشوه وفاسد وأنه ينظر إلى العالم من زاوية باطلة . وأن فكرة " التبرير " في التحليل النفسي لتناظر تماما ما يعنيه ماركس وانجلز بتكوين الأيديولوجية ، " الوعي الزائف " . وقد عرف انجلز [1] وجونز [2] Jones المفهومين بمعنى واحد . فالناس لا يسلكون فحسب، بل أنهم أيضا يضعون لسلوكهم دوافع ومبررات تتمشى مع نظرتهم الخاصة التي تتحكم فيها العوامل الاجتماعية أو النفسية . ولقد كان ماركس أول من أشار إلى أن الناس، الذين يكونون مدفوعين بمصالحهم الطبقية، لا يقعون في أخطاء وتزييفات وتعقيدات منفردة فحسب، بل أن تفكيرهم كله، ونظرتهم إلى العالم بأسرها، تكون منحرفة مزيفة . وهم لا يستطيعون أن يروا أو يحكموا إلا وفقا للمسلمات التي تتضمنها حقائق ظروفهم الاقتصادية والاجتماعية . فالمبدأ الذى يبنى عليه فلسفته في التاريخ بأكملها هو إن التفكير الصائب مستحيل أصلا في مجتمع تقسمه وتمزقه الخلافات الطبقية [3] . ولقد كان التوصل إلى أن التفكير هو في أساسه مسألة خداع ذاتي، وأن مختلف الأفراد لا يكونون دائما واعين بالدوافع المتحكمة في سلوكهم، أمرا ذا أهمية بالنسبة إلى التطور التالي لعلم النفس .

ولكن المادية التاريخية، بطريقتها المنهجية في الكشف والفضح، كانت هي ذاتها نتاجا لتلك النظرة الرأسمالية البورجوازية إلى الحياة ، التي أراد ماركس أن يكشف أسسها . فقد كان من المستحيل ظهور نظرية كهذه قبل أن يصبح للاقتصاد مكان الصدارة في حياة الإنسان الغربي . ولقد كانت التجربة الحاسمة في عصر ما بعد الرومانتيكية هي تجربة الديالكتيك في كل شيء يحدث، وطابع التضاد في الوجود والوعي، وازدواج اتجاه المشاعر والعلاقات الذهنية . والمبدأ الأساسي في أسلوب التحليل الجديد هو الشك في أن هناك عالما خفيا باطنا من وراء كل عالم

---

(1) رسالة إلى مميرنج mehring بتاريخ ١٤ يوليو ١٨٩٣ . مراسلات ماركس وانجلز، ١٩٣٤ ، ص ٥١١ - ٥١٢ .

(2) Ernest Jones : " Rationalism in Everday Life ".

وهو بحث قرىء في المؤتمر الدولي الأول للتحليل النفسي ، ١٩٠٨ - ، منشور في كتاب
Papers on Psycho – Analysis .

(3) Karl Mannhein : Ideology and Utopia, 1936, pp. 61-2.

ظاهر، وشعورا من وراء كل شعور، وصراعا من وراء كل تجانس ظاهرى . ولما كانت هذه النظرة شائعة مألوفة، فلم يكن من الضرورى أن يكون كل مفكر وكل باحث على حدة واعيا بأنه معتمد على منهج المادية التاريخية، إذ أن فكرة أسلوب الكشف، وسيكولوجية الفضح، كانت جزءا من تراث ذلك القرن، ولم يكن نيتشه معتمدا على ماركس أو فرويد معتمدا على نيتشه، بقدر ما كانوا جميعا معتمدين على جو الأزمة العام الذى كان يميز عصرهم بأسره . وهم قد اكتشفوا، كل على طريقته الخاصة، أن التحكم المزعوم للعقل فى ذاته وهم، وأننا عبيد قوة تعمل فى داخلنا، بل ضدنا فى كثير من الأحيان . وهكذا كانت نظرية المادية التاريخية، شأنها شأن التحليل النفسى فيما بعد، تعبيرا عن حالة ذهنية فقد فيها العالم الغربى إيمانه المشرق بنفسه، وإن كان هذا التعبير قد اتخذ طابعا أكثر تفاؤلية فى حالة المادية التاريخية.

والواقع أنه حتى أشد المفكرين عقلانية ووعيا ذاتيا، لا يتخذون فى كل الأحوال من المسلمات الفلسفية الأولى لتفكيرهم نقطة بداية فى تطور نظرياتهم . فهم فى كثير من الأحيان لا يدركونها عن وعى إلا فيما بعد، وفى بعض الحالات لا يكون لديهم وعى بها على الإطلاق . بل أن فرويد بدوره لم يتذكر التجربة التى ترجع إليها جذور مشكلات تحليله النفسى إلا بعد أن وصل إلى مرحلة متأخرة نسبيا فى تطوره . وقد وصف فرويد نفسه هذه التجربة، التى هى الأصل الذى يرجع إليه كل تعبير عقلى وفنى عميق عند نهاية القرن، بأنها " الإحساس بالسخط على الحضارة das Unbehagen in der Kultur . وهذا يفسر نفس شعور الاغتراب والعزلة الذى كان يسيطر على رومانتيكية العصر ونزعته الجمالية، ونفس القلق وفقدان الثقة بمعنى الحضارة، ونفس الإحساس القلق بأن هناك أخطارا مجهولة، غامضة مبهمة تحيط بالمرء . وقد تتبع فرويد أصل هذا الشعور بعدم الارتياح. وباختلال التوازن واضطرابه، فأرجعه إلى ذلك الضرر الذى لحق بحياة الغرائز، ولا سيما الدوافع الجنسية، وبذلك تغاضى تماما عن الدور الذى يقوم به عدم الاستقرار الاقتصادى، والافتقار إلى النجاح الاجتماعى والنفوذ السياسى . وليس من شك فى أن الحالات العصابية هى جزء من الثمن يتعين علينا أن ندفعه مقابل مدنيتنا . ولكنها ليست إلا جزءًا، وكثيرا ما تكون مجرد شكل ثانوى من أشكال

الديـن الـذى نسـدده للمجـتمع . ولقـد عجز فرويد، نتيجة لنظرته العملية المحدودة الأفـق، عن تقدير أهمية العوامل الاجتماعية فى حياة الإنسان الروحية . وعلى الرغم مـن أنـه رأى فـى الأنـا الأعـلى ممثلا حكيما وسديدًا للمجتمع، فإنه ينكر أن تكون الـتطورات الاجتماعـية قـادرة عـلى إحـداث تغـيرات أساسية فى تكويننا البيولوجى والغريـزى . ففـى رأيـه أن الأشكال الحضارية ليست نواتج تاريخية واجتماعية، بل تعـبيرات آلـية بدرجـات مـتفاوتة عـن الغرائـز . فالغرائـز الشبقية الشرجية Anal-erotic هـى التى تعبر عن المجتمع الرأسمالى البورجوازى، والحرب من صنع غريزة المـوت، والسـخط على الحياة فى المجتمع المتحضر يعزى إلى كبت " الليبيدو " . بل أن نفـس نظـرية التسامى ، التى هى من أعظم إنجازات التحليل النفسى، تؤدى إلى تبسـيط وتقصـير مخـل لمفهـوم الثقافة،وذلك حين تجعل من الغريزة الجنسية المصدر الأوحـد، أو حـتى الأهـم، للعمـل الـثقافى الخلاق . والواقع أن الماركسيين على حق حـين يعيـبون عـلى التحلـيل النفسـى كونه يتحرك فى فراغ بمنهجه غير التاريخى وغـير الاجـتماعى، وكونه يحتفظ ببقية من المثالية المحافظ فى فكرته القائلة بوجود طبـيعة بشـرية ثابتة . أما اعتراضهم القائل أن التحليل النفسى من خلق البورجوازية المـنحلة، وأنـه لابـد أن يفـنى مـع هـذه الطبقة، فهو اعتراض يجزم على نحو قاطع بشـىء لا يقـوم علـيه دلـيل . فمـا هـى القـيم العقلية التى نملكها — وضمنها المادية التاريخـية — والـتى ليسـت مـن خلـق هذا المجتمع " الانحلالى " ؟ لو كان التحليل النفســى ظاهـرة انحلالـية، فعـندئذ تكـون روايـة الـنزعة الطبيعـية بدورهـا، والفـن الانطـباعى كلـه، بـل يكون كل ما يحمل طابع الشقاق السائد فى القرن التاسع عشر انحلاليا بدوره .

ولقـد أشـار تومـاس مان إلى أن فرويد يرتبط ارتباطا وثيقـا بالنزعة اللاعقيـلة السـائدة فـى أوائــل القـرن الـجديد نظرا إلى طبيعة موضـوع بحثـه، وهو اللاشعور . والانفعـالات. والغرائــز والأحــلام [1]. ولكـن فـرويـد فـى واقــع الأمر لا يرتبـط فقط بهــذه الحــركة الرومانتيكـية الجديـد، الـتى يتركـز اهـتمامها حــول الـمجـالات

---

[1] Thomas Mann: "Die Stellung Freuds in der modernen Geistesge-schichte". In " Die Forderung des Tages". 1930. pp. 201 ff.

"التحتانية "[1] لحياة الذهن، بل هو يرتبط في الوقت ذاته ببداية وأصل ذلك الوجه الكامل من أوجه الفكر الرومانتيكي، الذى يرجع إلى ما قبل المدينة وما قبل العقل . ففى اللذة التى نجدها فى وصفه لحرية رجل الغريزة غير المتمدين، يوجد قدر كبير من التأثر بروسو . وإذا لم يكن يؤكد، مثلا، أن رجل الطبيعة الذى كان يقتل أباه ويستمتع بمعاشرة الإناث من أفراد أسرته، يمكن أن يسمى " خيرا أو طيبا " بالمعنى الذى استخدم به روسو هذا اللفظ، فإنه على أية حال يشك إن كان الإنسان قد أصبح أفضل بكثير، أو حتى أسعد، خلال عملية التمدين . فخطر عقلية الحقيقى، الذى يهدد حركة التحليل النفسى، لا ينحصر فى نوع المادة التى تختارها، أو فى تعاطفها مع الإنسان البدائى الذى لم تفسده المدنية، بل فى إقامتها نظريتها على الغريزة والطبيعة وحدها . والواقع أن كل فهم غير ديالكتيكى للإنسان، مبنى على افتراض أن الطبيعة البشرية شىء ثابت لا يتغير على مر التاريخ، ينطوى على عنصر من اللاعقلية والنزعة المحافظة . وكل من لا يؤمن بقدرة الإنسان على التطور، هو عادة شخص لا يريد أن يتطور الإنسان، ومعه المجتمع. وهنا نجد أن النزعة التشاؤمية والنزعة المحافظة تتحكم فى كل منهما فى الأخرى بالتبادل . ولكن فرويد لم يكن متشائما حقيقيا، أكثر مما كان محافظا أو حتى لاعقليًا . ذلك لأن أعماله، برغم كل ما فيها من عناصر مشكوك فيها، تنطوى على شواهد تقطع بوجود تعلق تلقائى بالإنسانية لديه، وبأن عقليته كانت تقدمية وهذا أمر ليس من الضرورى التدليل عليه، وإن لم يكن يعوزنا الدليل . صحيح أن فرويد كان يشك فى قدرة العقل على التحكم فى الغرائز، ولكنه يؤكد أنه ليست لدينا أية وسيلة أخرى للسيطرة عليها سوى عقلنا . ولم يكن ذلك تأكيدا خلا تماما من الأمل. فهو يقول : " إن صوت العقل ناعم، ولكنه لا يهدأ حتى يستمع إليه . . وتلك من النقاط القليلة التى تسمح للمرء بالتفاؤل حول مستقبل البشر. ولكنها فى ذاتها تعنى الكثير .ومن الممكن أن يتخذها المرء نقطة بداية لآمال أخرى غيرها. فمن المؤكد أن

---

[1] استبحث لنفس استخدام هذا اللفظ ترجمة لكلمة subterranean ، قياسا على ألفاظ أخرى أصبحت شائعة فى لغة اليوم، إما نحتا وإما أحياء وتجديدا، مثل " عقلانى " و " أولانى " و " جوانى "، الخ . (المترجم)

أولويـة العقـل مازالـت بعـيدة، بعـيدة جـذا، ولكـنها قـد لا تكـون بعـيدة إلى مـالا نهاية." [1]

لقـد قـاوم فـرويد شـرور عصره، وكافح القوى اللاعقلية المظلمة التى باع لها هـذا العصـر روحـه، ولكـن كانـت هـناك روابـط لا حصـر لها تقيده، وتظل تقيده . بإنجازات عصره وحدوده . بل أن نفس مبدأ "سيكولوجية الفضح" عنده، وهو المبدأ الـذى تقوم فيه الفوراق الفردية بدور يفوق بكثير دورها عند ماركس، كان يرتبط أوثق الارتـباط بالـنظرة الانطباعـية إلى الحياة، وبالسلفة النسبية للعصر . فمفهوم الخداع، الـذى تـرجع جذوره إلى التجربة التى ندرك فيها أن انطباعاتنا ، وأحوالنا النفسية، وأفكارنـا، مـتغيرة دائمـا، وأن الواقـع ذاته يتكشف لنا على أشكال دائمة التنوع، لا تثبـت أبـدا ، وأن كـل انطـباع نـتلقاه مـنه هـو معرفة وبطلان فى الوقت نفسه، هذا المفهـوم فكرة انطباعية، ومن المستحيل تصور الفكرة المناظرة لها عند فرويد، وهى أن الـناس يقضـون حـياتهم وقـد خفيـت نفوسـهم عـنهم ، قـبل ظهـور الانطباعـية . فالانطباعـية هـى الأسلوب المعبر عن تفكير ذلك العصر وفنه معا . وكل فلسفة العقود الأخـيرة من القرن التاسع عشر تتوقف عليها . فالنسبية ، والذاتية، والنزعة المضادة للمذهـب، ومـبدأ تفكـيك عـالم الذهن إلى ذرات، والنظرية القائلة بأن للحقيقة طابعا يـتوقف عـلى المـنظور، كـل هـذه عناصـر مشـتركة بين نظريات نيتشه، وبرجسون، والبرجماتيين، وكل الاتجاهات الفلسفية المستقلة عن المثالية الأكاديمية الألمانية .

لقـد قـال نيتشـه : " إن الحقـيقة لم تـتعلق أبدا بذراع مطلق " . فالعلم فى ذاتـه، والحقـيقة بـلا مسـلمات مسبقة، والجمال المنزه عن الغرض، والأخلاق المبرأة عـن حب الذات، كل هذه، فى نظره ونظر معاصريه، أوهام . وهو يؤكد أن ما نسميه حقيقة لا يعدو فى واقع الأمر أن يكون أكاذيب وخدعا تنفع الحياة وتزيد من القوة. وتتسـم بأنهـا ضرورية لاستمرار الحياة [2] . وقد أخذت البرجماتية أساسا بهذا الفهم الإيجـابى الـنفعى للحقـيقة . فالحقـيقة هـى مـا هـو فعال، مفيد، نافع. وما يصدد

---

(1) S. Freud: The Future of an Illusion. trans. By W.d. Robson – Scott. 1928, p. 93.

(2) Nietzsche : Werke, 1895 ff., xvi, p. 19.

لاختبار الزمان، وما " يستحق" ، على حد تعبير وليام جيمس . وإنه لمن المستحيل أن يتصور المرء نظرية فى المعرفة أكثر انسجاما مع الانطباعية من هذه . فلكل حقيقة لحظة واقعية معينة، وهى لا تصلح إلا فى مواقف محددة تماما . ومن الممكن أن يكون القول صحيحا فى ذاته، ومع ذلك لا معنى له على الإطلاق فى ظروف معينة، لأنه لا يرتبط فى علاقة مع أى شىء آخر . فإذا أجاب شخص عند السؤال " كم عمرك ؟ " بقوله : " الأرض تدور حول الشمس " ، كانت هذه الألفاظ ، برغم أنها تعبير عن حقيقة ممكنة، تمثل تأكيدا لا معنى له فى مثل هذا الموقف، ولا صلة له به على الإطلاق . فالواقع علاقة غير قابلة للتحليل بين الذات والموضوع ، يستحيل التأكيد من عناصرها الفردية أو التفكير فيها بمعزل عن الباقين . أننا نتغير، ويتغير معنا عالم الأشياء . والعبارات المتعلقة بالحوادث الطبيعة والتاريخية، التى يجوز أنها كانت صحيحة قبل مائة عام، لم تعد صحيحة اليوم ، لأن الواقع، شأنه شأننا نحن أنفسنا، مشتبك فى عملية حركة مستمرة ، وتطور وتغير دائمين، وهو الحصيلة الكاملة لظواهر عرضية غير متوقعة، تتجدد دوامًا ، ولا يمكن أن يعد منتهيا . والحق أن المدرسة الفكرية البرجماتية بأسرها تنبثق من تجربة الواقع الانطباعية لدى الفنان . فهنا، فى مجال الفن، تكون العلاقة بالحقيقة هى بعينها ما تفترضه هذه الفلسفة بالنسبة إلى التجربة بأسرها . فشيكسيبر عند الدكتور جونسون ، وعند كولريدج، وهازليت، وبرادلى، لم يعد له وجود، ولم تعد أعمال الكاتب الدرامى العظيم على ما كانت عليه . قد تكون الألفاظ مازالت هى، ولكن الأعمال الأدبية لا تتألف من ألفاظ فحسب، بل أيضا من معان للألفاظ، وهذا المعنى يتغير من جيل إلى جيل .

ولقد كانت فلسفة برجسون أنقى تعبير عن التفكير الانطباعى، ولا سيما فى تفسيره للزمان — وهو الوسيط الذى اتخذته الانطباعية عنصرا حيويا . فقد كانت التجربة الأساسية للقرن التاسع عشر هى فردانية اللحظة، التى لم توجد أبدا من قبل ولن تتكرر أبدا من قبل ولن تتكرر أبدا . وكانت رواية النزعة الطبيعية بأسرها، ولا سيما عند فلوبير، وصفا وتحليلا لهذه التجربة. ولكن الفارق الرئيسى بين فلسفة فلوبير وفلسفة برجسون هو أن الأول لا يزال ينظر إلى الزمان على أنه عنصر يؤدى

إلى التحلل. يتحطم بواسطة الجوهر المثالى للحياة . وقد حدث التغير فى فهمنا للزمان، وبالتالى فى تجربتنا للواقع بأسرها، تدريجيا، وذلك أولا فى التصوير الانطباعى، ثم فى فلسفة برجسون، وأخيرا، وبصورة أصرح وأقوى دلالة من كل الصور الأخرى، فى أعمال بروست . فلم يعد الزمان مبدأ للتحلل والهدم، ولم يعد هو العنصر الذى تفقد فيه الأفكار والمثل العليا قيمتها، والحياة والذهن جوهرهما، بل أصبح هو القالب الذى نصل فيه إلى امتلاك حياتنا الروحية والوعى بطبيعتنا الحيوية، والذى هو نقيض المادة الجامدة والآلية الصارمة . فنحن نكون ما نكونه، لا فى الزمان فحسب، بل بالزمان أيضا . ونحن لسنا مجموع اللحظات الفردية فى حياتنا، بل حصيلة الوجه الدائم التغير، الذى تكتسبه هذه اللحظات خلال كل لحظة جديدة . والزمان الذى مضى لا يجعلنا أشد فقرا ، بل أن هذا الزمان نفسه هو الذى يملأ حياتنا بمضمون . وهكذا كانت الرواية عند بروست تبريرا للفلسفة عند برجسون، وفيما أصبح مفهوم الزمان عند برجسون خلاقا بحق للأول مرة . واكتسب الوجود حياة فعلية، وحركة، ولونا، وشفافية مثالية، ومضمونا روحيا، من منظور ذلك الحاضر الذى هو نتيجة ماضينا . فليس ثمة سعادة سوى سعادة التذكر وإحياء الزمان الماضى المفقود وبعثه والانتصار عليه، ذلك لأن الجنات الحقيقية، كما يقول بروست، هى جنات مفقودة . لقد كان الفن يعد، منذ الرومانتيكية ، مسئولا عن فقدان الحياة، وكان الاختيار بين " القول " و " الامتلاك " عند فلوبير يعد اختيار أليما مؤسفا . أما بروست فكان أول من نظرة إلى التأمل والتذكر، والفن، لا على أنها شكل واحد ممكن من الأشكال التى نستطيع بها أن نمتلك الحياة، بل على أنها الشكل الوحيد الممكن لذلك . صحيح أن الفهم الجديد للزمان لم يغير النزعة الجمالية لذلك العصر، وإنما اقتصر على إعطائها مظهرا أقرب إلى المسالة – ولكن هذه لم تكن إلا مسالمة فى المظهر فحسب . ذلك لأن فلسفة بروست ليست إلا تعبيرا عن تعزية للذات وخداع للذات يوهم به نفسه رجل مريض، رجل دفن بالفعل حيا.

الباب الثامن

عصر الفليم

بدأ " القرن العشرون " بعد الحرب العالمية الأولى، أى فى العشرينات، مثلما أن " القرن التاسع عشر " لم يبدأ إلا حوالي عام ١٨٣٠ . ولكن الحرب لم تكن تمثل نقطة تحول فى التطوير إلا بقدر ما كانت تتيح فرصة للاختيار بين الإمكانات الموجودة بالفعل . ولقد كانت للاتجاهات الرئيسية الثلاثة فى القرن الجديد سوابقها فى الفترة السابقة : فالتكعيبية كانت لها سابقتها عند سيزان والكلاسيكيين الجدد، والتعبيرية عند فان جوخ وسترندبرج، والسريالية عند رامبو ولوتريامون . ويمكن القول أن اتصال التطور الفنى يناظر اطرادا معينا فى التاريخ الاقتصادى والاجتماعى لهذه الفترة نفسها . ولو رجعنا إلى زومبارت Sombart " لوجدناه يقصر فترة حياة الرأسمالية المزدهرة على مائة وخمسين سنة، ويجعلها تنتهى بنشوب الحرب الأولى، وكان يفسر نظام الكارتلات والترستات فى السنوات الواقعة بين ١٨٩٥ و١٩١٤ على أنه هو ذاته مظهر من مظاهر الشيخوخة، ونذير بأزمة وشيكة الوقوع . ولكن الواقع أن أحدا لم يكن يتحدث عن انهيار الرأسمالية فى الفترة السابقة على ١٩١٤ سوى الاشتراكيين، أما فى الأوساط البورجوازية ، فكان هناك قطعا شعور بالخطر الاشتراكى ،ولكن أحدا لم يكن يؤمن لا " بالمتناقضات الداخلية " للاقتصاد الرأسمالى، ولا باستحالة تغلبه على الأزمات التى تنتابه من آن لآخر، فلم تكن هناك فكرة فى الأوساط عن النظام ذاته، بل أن الحالة الذهنية التى يمكن أن توصف بأنها كانت واثقة مطمئنة فى عمومها ، استمرت حتى فى السنوات الأولي بعد نهاية الحرب ، ولم يكن الجو العام فى البورجوازية جو يأس على الإطلاق . إذا استثنينا الطبقة المتوسطة الدنيا التى كان عليها أن تكافح ضد عقبات مخيفة . ولكن الأزمة الاقتصادية الحقيقة بدأت فى عام ١٩٢٩ بالانهيار الذى حدث فى أمريكا، والذى وضع حدا لحالة الازدهار السائدة خلال الحرب وبعدها. وكشف بصورة لا تخطئها العين عن نتائج عدم وجود تخطيط دولى للإنتاج والتوزيع. عندئذ بدأ الناس فجأة يتحدثون فى كل مكان عن أزمة الرأسمالية، وعن إخفاق الاقتصاد الحر والمجتمع الليبرالى، وعن الكارثة الوشيكة الوقوع وخطر الثورة . وكان تاريخ الثلاثينات تاريخ فترة من النقد الاجتماعى. والواقعية

والإيجابية، واصطباغ المواقف السياسية بالصبغة التقديمة، والاعتقاد المتزايد انتشارا بأن الحل الجذرى هو وحده الذى يمكن أن يكون مجديا، أى بعبارة أخرى، الاعتقاد بأن الأحزاب المعتدلة قد انقضى عهدها، ولكن الإحساس بالأزمة التى تمر بها طريقة الحياة البورجوازية لم يكن أقوى فى أية فئة منه فى البورجوازية ذاتها، ولم تكن أية فئة أخرى تتحدث بقدر ما تتحدث البورجوازية نفسها عن نهاية العهد البورجوازى . واتفقت الفاشية والبلشفية معا على النظر إلى البورجوزاى على أنه جثة حية. وعلى الوقوف نفس الموقف الحازم من مبدأ الليبرالية والنظام البرلمانى . وقد وقفت الطبقة المثقفة فى عمومها فى صف أنواع الحكومات المتسلطة وطالبت بالنظام والقانون. والدكتاتورية. وكان يملؤها الحماس من أجل كنيسة جديدة، وروح مدرسية (إسكلائية) وبيزنطية جديدة . وكانت جاذبية الفاشية للطبقة المثقفة الثائرة الأعصاب، التى أربكتها النزعة الحيوية عند نيتشه وبرجسون، الرجع إلى ما توهموا أن الفاشية تقدمه من قيم مطلقة صلبة، لا يتطرق إليها الشك، وإلى الأمل فى التخلص من المسئولية المرتبطة بكل عقلانية وفردية . أما الشيوعية فكانت الطبقة المثقفة تأمل عن طريقها الدخول فى علاقة مباشرة مع جماهير الناس العريضة، والخلاص من عزلتها فى المجتمع .

فى هذا الموقف المحفوف بالخطر، كانت أفضل طريقة يستطيع المتحدثون بلسان البورجوازية الليبرالية أن يفكروا فيها هى تأكيد السمات المشتركة بين الفاشية والبلشفية، واستخدام كل منهما للتنديد بالأخرى . فأشاروا إلى الواقعية المتطرفة المميزة لكلا المذهبين، ووجدوا أن القاسم المشترك الذى يمكن أن يرد إليه نوعا التنظيم والحكم عندهما هو التكنوقراطية الصارمة [1]. وتجاهلوا عمدا الفوارق الأيديولوجية بين مختلف أنواع الحكومات التسلطية . وصوروا هذه الحكومات على أنها مجرد " تكنيك"، أى على أنها من اختصاص الخبير الحزبى والإدارى السياسيى. ومهندس الجهاز الاجتماعى. أى بالاختصار، من اختصاص " المديرين " . وبطبيعة الحال فإن هناك نوعا من التشابه بين الأشكال المختلفة للتنظيم

---

(1) **Hermann Keyserling : Die neuentstehende Welt, 1926 – James Burnham: The Managerial Revolution, 1941.**

الاجتماعى، وإذا اتخذ المرء نقطة بدايته من مجرد واقعة الروح التكنيكية والتوحيد النمطى المرتبط بها . فإنه يستطيع أن يرى تشابها حتى بين روسيا وأمريكا .[1] فليس ثمة جهاز للدولة يستطيع اليوم أن يستغنى تماما عن " المديرين " : ذلك لأن هؤلاء يمارسون السلطة السياسية نيابة عن الجماهير العرضية ، مثلما أن الفنيين يديرون مصانع هذه الجماهير والفنانين يصورون ويكتبون لها . والمسألة دائما هى : لصالح من تمارس القوى ؟ إن أى حاكم فى العالم لا يجرؤ اليوم على الاعتراف بأنه لا يتوخى، من أعماقه . صالح الشعب وحده . ونحن من وجهة النظر هذه نعيش بالعقل فى مجتمع جماهيرى وديمقراطية جماهيرية . وعلى أية حال فإن الجماهير العريضة أصبح لها فى الحياة السياسية نصيب يقاس بمقدار الجهد الذى تضطر الأوساط الحاكمة القائمة إلى بذله من أجل تضليلها . والحق أنه لا شىء أدل على فلسفة الحضارة السائدة فى هذه الفترة من محاولة جعل " ثورة الجماهير "[2] هذه مسئولة عن اغتراب الثقافة الحديثة وانحطاطها، ومن الهجوم الذى يوجه إلى هذه الصورة باسم العقل والروح . والواقع من معم المتطرفين يجرون بإيمانهم بالنقد الحضارى الذى من وراء هذه الفلسفة، والذى هو عادة نقد يفتقر إلى الوضوح والتحدد . صحيح أن كلا من الطريفين ينظر إليه على أن له معنى مختلفا كل الاختلاف، ويشن حربه من جهة ضد النظر العملية إلى العالم التى تستهدف تحقيق الوضعية، وتفتقر إلى كل " روح " ومن جهة أخرى ضد الرأسمالية . ولكن توزيع الطبقة المثقفة بين المعسكرين لم يكن متساويا على الإطلاق، حتى الثلاثينات . فقد كانت الأغلبية رجعية بطريقة واعية أو غير واعية، وكانت تمهد الطريق للفاشية متأثرة بسحر أفكار برجسون وباريز Barrés وشارل مورا Charles Maurras وأورتيجا أى جاسية وتشسترين وشبنجلر وكيزرلنج وكلاجيس والباقين . " فالعصور الوسطى الجديدة " و " المسيحية الجديدة " ، " وأوروبا الجديدة " ، كل هذه ليست سوى أرض الثورة المضادة الرومانتيكية القديمة، كما أن " ثورة العلم "،

---

[1] M.J. Bonn: The American Experiment,1933, p. 285.

[2] José Ortega Y Gasset : The Revolt of the Masses, 1932.

وتعبئة " الروح " ضد آليه العلوم الطبيعية وحتميتها . ليست إلا " بداية رد الفعل العالمى ضد التنوير الديمقراطى والاجتماعى " [١].

فى عصر " الديمقراطية الجماهيرية " هذا تبذل محاولة للقيام بادعاءات ومطالبات لصالح أعداد متزايدة من الجماهير، بحيث استطاع هتلر آخر الأمر أن يلعب لعبة منح الأغلبية الساحقة من أمته مكانة النبلاء . وقد بدأت العملية " الديمقراطية " الجديدة، عملية إضفاء الصبغة الأرستقراطية بوضع الغرب مقابل الشرق، ومقابل آسيا وروسيا . فالغرب والشرق متضادان بوصفهما يمثلان على التوالى، النظام والاضطراب، والسلطة والفوضى، والاستقرار والثورة، والعقلانية المنظمة والصوفية الجامحة [٢] . ويلى ذلك توجيه تحذير حازم إلى أوروبا ما بعد الحرب، التى كانت مأخوذة بسحر الأدب الروسى، بأن عبادتها لدستويفسكى "والكارامازوفية " تؤدى بها إلى أن تطأ طريق الفوضى [٣] . أما فى وقت " فوجويه vogüe "[٤]. فإن روسيا والأدب الروسى لم يكونا " آسيويين "، بل كانا على عكس ذلك يمثلان المسيحية الأصلية، وبالتالى فقد اتخذا أنموذجا للغرب الوثنى . ولكن روسيا كان لا يزال فيها قيصر فى ذلك الوقت . وبهذه المناسبة ، فإن أصحاب الدعوة المقدسة الجديدة هؤلاء لا يؤمنون حقا بأن الغرب يمكن أن يصل إلى الخلاص. وهم يغفلون نظرتهم السياسية البائسة برداء تشاؤمى . فهم قد عقدوا العزم على دفن الحضارة الغربية بأسرها مع آمالهم السياسية، ومن ثم فإنهم يقلون بوصفهم ورثة " الانحلال " . فكرة " تدهور الغرب " .

ولقد ظهرت أكبر الحركات الرجعية فى هذا القرن، فى مجال الفن، بوصفها رفضا للانطباعية – وكان ذلك تغيرا يمثل، فى نواح معينة ، انقطاعا فى تاريخ الفن أعمق من كل تغيرات الأسلوب التى حدثت منذ عصر النهضة، وهى

---

(١) Ernst Troeltsch : " Die Revolution in der Wissenschaft ", Gesammelte Schriften,IV, 1925, p. 676.

(٢) Henri Massis : La Defence de l'Occident, 1927.

(٣) Hermann Hesse: Bick ins chaos. 1923.

(٤) أوجين مارى دى فوجويه (١٨٤٨ – ١٩١٠) ، مؤرخ فرنسى اشتغل فى السلك الدبلوماسى وعمل فترة طويلة فى روسيا، وألف دراسة قيمة عن روايات تولستوى ودستويفسكى بعنوان " الرواية الروسية" (١٨٨٦) . (المترجم)

التغيرات التى لم تحدث أى تأثير أساسى فى تراث النزعة الطبيعية الفنى . صحيح أنه كان هناك على الدوام تأرجح بين النزعة الشكلية والنزعة المضادة للشكلية، ولكن أحدا لم يشك من حيث المبدأ، منذ العصور الوسطى، فى وظيفة الفن من حيث كونه مطابقا للحياة ومخلصا للطبيعة . وفى هذا الصدد كانت الانطباعية قمة ونهاية تطور استمر أكثر من أربعمائة عام . أما فن " ما بعد الانطباعية Post-impressionism" فهو أول فن يرفض كل إشارة إلى الواقع من حيث المبدأ، ويعبر عن نظرته إلى الحياة بتشويه متعمد للموضوعات الطبيعية . فالتكعيبة، والتركيبة constructivism، والمستقبلية، والتعبيرية ، والدادئية dadaism، والسريالية، تدير ظهورها، بنفس التصميم، للانطباعية المرتبطة بالطبيعة والمؤكد للواقع . غير أن الانطباعية ذاتها قد مهدت الطريق لهذا التطور، من حيث أنها لم تكن تهدف إلى وصف متكامل للواقع، وإلى مواجهة الذات للعالم الموضوعى ككل، بل كانت تمثل بداية تلك العملية التى وصفت بأنها " ضم annexation " الفن للواقع [1] . ففن ما بعد الانطباعية لا يمكن أن يسمى ترديدا للطبيعة بأى معنى، بل أن علاقته بالطبيعة علاقة خروج عنها . وأقصى ما يمكننا أن نتحدث عنه هو نوع من النزعة الطبيعية السحرية ، ومن إنتاج لموضوعات توجد إلى جانب الواقع، وان لم تكن ترغب فى الحلول محله . وإن المرء ليشعر دائما، حين يواجه أعمال براك Braque وشاجال Chagall وروو Rouault وبيكاسو، وهنرى روسو، وسلفادور دالى،برغم كل ما بينها من اختلافات، بأنه فى عالم ثان، عالم أعلى يظل يكشف عن سمات عديدة للواقع المعتاد، ولكنه مع ذلك يمثل نوعا من الوجود يتجاوز هذا الواقع ولا يتمشى معه .

على أن الفن الحديث مضاد للانطباعية بمعنى آخر : فهو فى أساسه فن " قبيح ". يتخلى عن توافق الانطباعية وأشكالها ، وأنغامها وألوانها الخلابة. إنه يقضى على القيم التصويرية فى التصوير، وعلى الصور المركبة بحرص واتساق فى الشعر، وعلى اللحن والنغمة فى الموسيقى . وهو ينطوى على هروب حريص من كل ما هو سار بهيج، وكل ما هو زخرفى بحت، وكل ما بعث الرضا فى النفس . وقد

---

(1) Andre Malraux : psychologie de l'art, 1947.

سبق أن وضع " ديبوسى " نغما باردا وبناء هارمونيا خالصا فى مقابل عاطفة الرومانتيكية الألمانية، وتضاعفت قوة هذا الاتجاه المضاد للرومانتيكية عند سترافنسكى، وشونبرج، وهندميت، حتى أصبح مضادًا للتعبيرية يرفض كل ارتباط بموسيقى القرن التاسع عشر الحساس . فالهدف هو الكتابة، أو التصوير، أو التلحين بالعقل، لا بالعواطف . وتارة ينصب التأكيد على نقاء البناء، وتارة أخرى على نشوة رؤية ميتا فيزيقية، غير أن هناك رغبة فى الهروب بأى ثمن من النزعة الجمالية الحسية الراضية، السائدة فى العصر الانطباعى . ولا شك فى أن الانطباعية ذاتها كانت شاعرة من قبل شعورا واضحا بالموقف المتأزم الذى تجد فيه الثقافة الجمالية الحديثة نفسها . ولكن فن ما بعد الانطباعية هو الذى أكد لأول مرة تفاهة هذه الثقافة وزيفها . ومن هنا كان الصراع ضد كل مشاعر الشهوة واللذة، وكان ذلك الاكتئاب والانقباض والعذاب فى أعمال بيكاسو وكافكا وجويس . وبلغ النفور من النزعة الحسية فى الفن القديم، والرغبة فى القضاء على أوهامه، حدا أصبح معه الفنانون يرفض الآن استخدام وسائلة فى التعبير ذاتها، ويفضلون، مثل رامبو، خلق لغة مصطنعة خاصة بهم . فشونبرج قد اخترع نظام للأنغام الاثنتى عشرة، وقيل عن بيكاسو – بحق – أنه كان يرسم كل لوحة من لوحاته وكأنه يحاول اكتشاف فن التصوير من جديد .

وقد بدأ الصراع المنظم ضد استخدام الوسائل التقليدية فى التعبير، وما ترتب عليه من هدم للتراث الفنى للقرن التاسع عشر، فى عام ١٩١٦، مع الدادئية، وهى ظاهرة مرتبطة بزمن الحرب، واحتجاج على المدنية التى أدت إلى الحرب، وبالتالى فهى نوع من الانهزامية [1]. وكان الغرض من الحركة كلها ينحصر فى مقاومتها لإغراءات القوالب الجاهزة و" الكليشيهات " اللغوية العقيمة، التى هى بالية عتيقة. برغم كونها مريحة، والتى تزيف الموضوع المراد وصفه وتقضى على كل تلقائية فى التعبير . فالدادائية صراع من أجل التعبير المباشر. أى أنها فى أساسها حركة رومانتيكية، وهى فى ذلك مماثلة للسيريالية، التى تتفق معها تماما فى هذا الصدد . هذا الصراع موجه ضد تزييف التجربة بقوالب جاهزة، وهو التزيف الذى

---

(1) Andre Breton : What Is Surrealism ? 1936, pp. 45 ff.

كان " جوته "، كما نعرف، شاعرا به، والذى هو القوة الرائعة الحاسمة من وراء الثورة الرومانتيكية . فمنذ عهد الرومانتيكية كان تطور الأدب بأسره ينحصر فى كفاح ضد الأشكال التقليدية للغة، بحيث أن تاريخ الأدب فى القرن الماضى هو إلى حد معين تاريخ تجديد اللغة ذاتها . ولكن على حين أن القرن التاسع عشر كان يبحث دائما عن مجرد توازن بين القديم والجديد، بين القوالب التقليدية وتلقائية الفرد، فإن الدادائية كانت تبغى القضاء التام على طرق التعبير الشائعة المستهلكة . فهى تريد تعبيرا تلقائيا، بذلك كانت نظريتها فى الفن مبنية على تناقض . إذ كيف يريد المرء أن يكون مفهوما – وهو ما كانت السيريالية على أية حال تهدف إليه – وينكر فى الوقت ذاته كل وسائل الاتصال ويقضى عليها ؟ لقد فرق الناقد الفرنسى "جان بولان" بين فئتين متميزتين من الكتاب تبعا لعلاقتهم باللغة.[1] فهو يطلق اسم " الإرهابيين " على محطمى اللغة، أى على الرومانتيكيين والرمزيين والسرياليين. الذين يريدون استبعاد القوالب التقليدية المألوفة و " الكليشيهات " الجاهزة من اللغة تماما، ويحتمون من أخطار اللغة بالإلهام الخاص، العذرى ، الأصيل . هؤلاء الكتاب يكافحون ضد كل تكتل وتركيز لحياة الذهن الفياضة، المنسابة، الباطنة، وضد كل تنظيم ونقل إلى الخارج. أى ضد كل " ثقافة "، ويربط بولان بينهم وبين برجسون . ويثبت تأثير المذهب الحدسي ونظرية " الدفعة الحيوية elan vital " فى محاولتهم الاحتفاظ بأصالة التجربة الروحية وطابعها المباشر . أما المعسكر الآخر. أى الكتاب الذين يعملون حق العلم أن التعبيرات المألوفة و " الكليشيهات " هى ثمن التفاهم المتبادل، وأن الأدب اتصال، أى لغة، وتراث ، وقالب " عتيق "، ومن ثم فهو مفهوم مباشرة، لا يثير الشك – فيسميهم "بالبلاغيين". أى الفنانين الخطابيين . وهو يرى أن موقفهم هو الوحيد الممكن. مادامت الممارسة المتسقة " للإرهاب " فى الأدب تعنى الصمت المطبق. أى الانتحار العقلى . الذى لا يستطيع السيرياليون تخليص أنفسهم منه إلا بالخداع الذاتى الدائم . لأنه لا يوجد بالفعل تقليد أكثر صرامة وأضيق أفقا من النظرية السيريالية. ولا يوجد فن أشد فجاجة ورتابة من فن السيرياليين المتعصبين . فتلك "الطريقة

---

(1) Jean Paulhan : Les Fleurs de Tarbes, 1941.

الآلية في الكتابة " أقل مرونة بكثير من الأسلوب الذى تضبطه المعايير العقلية والجمالية، واللاشعور – أو على الأقل ذلك الجزء الذى يلقى عليه الضوء منه – أشد هزالا وسذاجة بكثير من العقل الواعى . ومع ذلك فإن الأهمية التاريخية للدادائية والسريالية لا تنحصر فى أعمال ممثليها الرسميين، بل فى أنهم لفتوا الأنظار إلى الطريق المسدود الذى وجد الأدب نفسه فيه عند نهاية الحركة الرمزية، وإلى عقم التراث الأدبى الذى لم يعد له أى اتصال بالحياة الواقعية .[1] فلقد اعتقد مالارميه والرمزيون أن كل فكرة خطرت ببالهم كانت تعبيرا عن أعمق أغوار طبيعتهم. وكان ما جعلهم شعراء هو إيمان صوفى " بسحر الكلمة " . أما الدادئيون والسيرياليون فأصبحوا يشكون فى قدرة أى شىء موضوعى، خارجى شكلى، عقلى، منظم، على التعبير عن الإنسان، ولكنهم يشكون أيضا فى قيمة مثل هذا التعبير . فهم يعتقدون أنه " غير المعقول " حقا أن يترك الإنسان أثرا وراءه [2] ومن هنا فإن الدادائية تستعيض عن عدمية الثقافة الجمالية بعدمية جديدة، لا يقتصر على الشك فى قيم الفن، بل تشك فى قيم الفن، بل تشك أيضا فى الموقف الإنسانى بأسره . ذلك لأن " كل فعل إنسانى عقيم، إذا ما قيس بمعيار الأزلية "، كما جاء فى واحد من بياناتهم .[3]

ومع ذلك فان تراث مالارميه لم يقف عند هذا الحد على الإطلاق . فقد واصل " البلاغيون "، من أمثال أندريه جيد، وبول فاليرى، و ت . س إليوت، ثم رلكه فيما بعد، الاتجاه الرمزى، على الرغم من تقاربهم مع السريالية . وكان هؤلاء ممثلين لفن عسير رائع ، يؤمنون " بسحر الكلمة " ويبنى شعرهم على روح اللغة والأدب ، والتراث .لقد ظهرت رواية " يوليسيز " لجويس وقصيدة " الأرض البوار " لإليوت فى وقت واحد، هو عام ١٩٢٢، وكانتا تمثلان النغمتين الرئيسيتين للأدب الجديد ، وإن كان أحد العملين يتحرك فى اتجاه تعبيرى سريالى، والثانى فى اتجاه رمزى شكلى . ويشترك الاثنان فى النظرة العقلية، ولكن فن إليوت ينبثق من

---

(1) Jacques Riviére : "Reconnaissance a Dada, "N.R.F., 1920, Xv, pp. 231 ff. – Marcel Raymond : De Baudelaire au surréalisme, p. 390.

(2) André Breton : Les Pas perdus, 1924.

(3) Tristan Tzara : Sept manifestes dada, 1920

" تجربة الثقافة " ، على حين أن فن جويس ينبثق من " تجربة الوجود الأولى الخالص". على حد تعريف " فريدرش جوندولف " ، الذى قدم هذين المفهومين فى تصدير كتابه عن جوته، وعبر بهما عن نمط فكرى مميز لهذه الفترة (١) فعند أحدهما كان مصدر الإلهام هو الثقافة التاريخية، والتراث العقلى، والأفكار والقوالب الموروثة. وعند الآخر كان هو الوقائع المباشرة للحياة ومشكلات الوجود الإنسانى . إن الأساس الأول عند ت . س . إليوت وبول فاليرى هو دائما فكرة، ومشكلة أما عند جويس وكافكا فهو تجربة لاعقلية، ورؤية، وصورة ميتافزيقية أو أسطورية .

ولقد كان تمييز جوندولف بين المفهومين السابقين تسجيلا لثنائية انتشرت فى جميع ميادين الفن الحديث . فالتكعبيية والتركيبية من جهة، والتعبيرية والسيريالية من جهة أخرى، يمثلان، على التوالى ، اتجاهين يلتزم أحدهما الشكل بقوة. ويقضى الآخر على الشكل. وهما اتجاهان ظهرا الآن لأول مرة جنبا إلى جنب بمثل هذا التناقض الحاد . ومما يزيد من غرابة الموقف أن الأسلوبين المتعارضين تظهر فيهما أعجب الأشكال والتجمعات المختلطة، بحيث يتكون لدى المرء فى كثير من الأحيان انطباع بأن المسألة تتعلق بوعى منقسم على نفسه، أكثر مما تتعلق باتجاهين متنافسين . فبيكاسو، الذى يتحول من أحد الاتجاهين الأسلوبيين المختلفين إلى الآخر بطريقة مفاجئة تماما، هو فى الوقت ذاته أقوى الفنانين تمثيلا لعصرنا الحاضر . ولكن ليس يكفى، فى الحكم عليه، أن نسمية فنانا تلفيقيا، " وأستاذا فى الاقتباس " ، (٢) أو أن نقول إن كل ما أراده هو أن يثبت إلى أى حد كان متمكنا من قواعد الفن الذى يثور عليه (٣)، أو أن نشبهه بسترافنسكى وننبه إلى الطريقة التى كان بها هذا الأخير بدوره يغير نماذجه، و"يستعين" تارة بأسلوب باخ. وتارة ببرجوليزى. وتارة ثالثة بتشايكوفسكى. تحقيقا لأغراض الموسيقى الحديثة.(٤) فنزعة بيكاسو التلفيقية تعنى القضاء المتعمد على وحدة

---

(١) Friedrich Gundolf : Goethe, 1916.

(٢) Michel Ayrton : " A master of Pastiche". New Writing and Daylight, 1946. pp. 108 ff.

(٣) Réné Huyghe – Germain Bazin : Hist. De l'art contemp., 1935, p. 223.

(٤) Constant Lambert : Music ho !, 1934.

الشخصية، والتجاوه إلى المحاكاة هو احتجاج على عبادة الأصالة، وتشويهه للواقع، الذى يكتسى دائما بأشكال جديدة، من أجل إثبات عريضة هذه الأشكال بصورة أقوى، يهدف أساسا إلى تأييد القضية القائلة أن " الطبيعية والفن ظاهرتان متباينتان كل التباين " . إن بيكاسو ينقلب ساحرا، و " حاويا "، ومقلدا ساخرا، بدافع معارضته للرومانتيكية التى كانت صادرة عن " صوته الباطن "، وعن اختياره الحاسم، وتقديره لذاته وعبادته لذاته . وهو لا يكتفى بالتبرؤ من الرومانتيكية، بل يتبرأ أيضا من عصر النهضة، الذى سبق الرومانتيكية إلى حد ما ، بمفهومه فى العبقرية، وفكرته فى وحدة العمل والأسلوب . وهو يمثل خروجا تاما على النزعة الفردية والذاتية، وإنكارًا مطلقا للفن من حيث هو تعبير عن شخصية لا تخطئها العين . فأعماله ملاحظات وتعليقات على الواقع، وهى لا تطالب بأن تعد صورة للعالم وكلا شاملا، أو مركبا للوجود وتلخيصا له . والواقع أن بيكاسو يعرض وسائل التعبير الفنية للخطر باستخدامه لمختلف الأساليب الفنية بلا تمييز، وبنفس الإصرار الذى كان السيراليون يتخلون به عن الأشكال التقليدية .

لقد بلغ من عمق المتناقضات التى حفل بها القرن الجديد، ومن شدة الخطر الذى يهدد وحدة نظرته إلى الحياة، أن الجمع بين أبعد الأطراف، والتوحيد بين أقوى المتنقاضات، أصبح هو الموضوع الرئيسى لفنه، بل أصبح فى كثير من الأحيان موضوعه الأوحد . فالسريالية، التى كانت كلها تدور أولا حول مشكلة اللغة، أى التعبير الشعوى، كما لاحظ آندريه بريتون، والتى كانت تسعى، كما ينبغى أن نقول مع " بولان "Paulhan" ، إلى أن تفهم بدون وسائل الفهم، تطورت إلى فن اتخذ لنظرته العامة كلها أساسا من المفارقة الكامنة فى كل شكل، ومن العقم الكامن فى كل وجود إنسانى . ولقد ظلت الدادائية، من فرط يأسها من قصور كل الأشكال الحضارية، تدعو إلى تحطيم كل فن والعودة إلى الفوضى، أى إلى نزعة روسو الرومانتيكية بأشد معانيها تطرفا . أما السريالية، التى أكملت منهج الدادائية "بالطريقة الذرية فى الكتابة"[1] ، فقد عبرت فى ذلك بالفعل عن إيمانها بأنه ستظهر معرفة جديدة، وحقيقة جديدة، وفن جديد، من اللاشعورى واللامعقول،

---

(1) Edmund Wilson : Axel's Castle, 1931, P. 256.

ومـن الأحـلام ومـناطق الذهـن الـتى لا يمكن التحكم فيها . وإذا كان السيرياليون قد نـبذوا الفن فى ذاته بنفس القوة التى نبذه بهال الدادائيون، ولم يكونوا على استعداد لقـبولـه عـلى الإطـلاق إلا من حيث هو أداة للمعرفة اللاعقلية . فإنهم كانوا ينتظرون أن يأتـيه الخـلاص مـن الغـوص فـى اللاشعور، وفـيما قـبل المعقـول، وفـى الخليط الغـامض، واسـتعانوا بمـنهج الـتداعى الطلـيق عـند أصـحاب التحلـيل النفسى، أى بالمسـار الآلى للأفكـار واسـتعادتها دون آية رقابة عقلية وأخلاقية وجمالية [1]. لأنهم تخـيلوا أنهـم اهـتدوا فـى ذلـك إلى " وصـفه" يستعيدون بها نوع الإلهام الرومانتيكى القديـم المحبب إلى النفوس، وبذلك يمكن القول أنهم ظلوا، على أية حال، يلجأ ون إلى التـبرير العقـلى للامعقول، والترديد المنهجى لما هو تلقائى، مع فارق واحد هو أن مـنهجهم كـان أشـد تعقـيدا وقطعـية وجمـودا بكثير من طريقة الخلق التى يقوم فيها الحكـم الجمالى والذوق والنقد بضبط الحدس واللامعقول، والتى تتخذ من التفكير، لا مـن انعـدام التميـيز، مبدأ موجها . وما كان أعظم خصوبة طريقة بر وست، بالقياس إلى " وصـفة" السـرياليين . لقـد جعل بر وست نفسه، بالمثل، فى حالة أشبه بحالة السـائر فـى نومـه، واستسلم لتيار الذكريات والارتباطات بنفس السلبية التى يستسلم بهـا وسيط النوم المغنطيسى، [2] ولكنه ظل فى الوقت ذاته مفكرا منظما، وفنانا خلاقا واعـيا إلى أقصـى الحـدود[3] . ويـبدو أن فـرويد قـد اكتشـف الخدعة التى لجأ إليها السـيرياليون. إذ يقال أنه صرح لسلفادور دالى، الذى زاره فى لندن قبل وفاته بوقت قصـير : " إن مـا أراه طـريفًا فـى فـنك لـيس اللاشـعور، بـل الشعور". [4] أليس من الضـرورى أن يكـون قـد قصد من ذلك أن يقول : " إننى لا أجد طرافة فى البارانويا التى تتظاهرون بها، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها " ؟

إن الـتجربة الأساسـية لدى السيرياليين تنحصر فى كشف " واقع ثان " هو حقـا مـندمج اندماجـا وثيقا بالواقع التجريبى المعتاد، ولكنه مع ذلك يختلف عندهم

---

(1) André Breton : (Premier) Manifeste dusurréalisme, 1924.

(2) Louis Reynaud :La Crise be notre littérature, 1929, pp. 196-7.

(3) Cf. Charles du Bos : Approximation, 1922.- Benjamin Cremieux: XX siécle, 1924. – Jacques Riviére : Marcel Proust, 1924.

(4) T. Th. Soby : Salvador Dali, 1946, p. 24 .

إلى حد لا يعود في وسعنا معه أن نصدر عنه إلا أحكاما سلبية، ونشير إلى الثغرات والفجوات في تجربتنا على أنها دليل على وجوده . وليس هناك تعبير عن هذه الثنائية أقوى مما نجده في أعمال كافكا وجويس، اللذين كانا، شأنهما شأن معظم الفنيين التقدميين في هذا القرن، سرياليين بالمعنى الواسع، بالرغم من أنهما لم يكن لهما شأن بالسريالية من حيث هي نظرية . كذلك فإن هذه التجربة عينها، تجربة ازدواج الوجود، التي تجد لها مقرا في مجالين مختلفين كل الاختلاف، هي التي تجعل السرياليين يشعرون بالصفة المميزة للأحلام، وتدفعهم إلى البحث في الواقع المختلط للأحلام عن مثلهم الأعلى في الأسلوب . فالحلم أصبح أنموذجا لصورة العالم بأسرها. التي يؤلف فيها الواقع واللاواقع، والمنطق والخيال، وتفاهة الوجود وتساميه، وحدة لا تنفصم، ولا تقبل التفسير . فالالتزام الدقيق لطبيعة التفاصيل. والجمع الاعتباطي بين علاقاتها، الذي تنقله السريالية عن الحلم، لا يعبر فقط عن الشعور بأننا نعيش على مستويين مختلفين، وفي مجالين متباينين، بل أيضا عن الشعور بأن مجالي الوجود هذين يتغلغل كل منهما في الآخر إلى حد من الاكتمال يستحيل معه جعل أحدهما ثانويا [1] بالقياس إلى الآخر، أو وضعه في مقابلة بوصفه ضدا له [2].

ومن المؤكد أن ثنائية الوجود ليست فكرة جديدة، كما أن فكرة " اتفاق الأضداد" مألوفه لدينا تماما منذ فلسفة " نيقولا الكوزي" و " جوردانو برونو " ، ولكن المعنى المزدوج للوجود وثنائيته، وذلك الفخ والإغراء اللذين يكمنان وراء كل ظاهرة منفردة في الواقع، ويتنازعان الفهم البشري، كل ذلك لن يجرب أبدا من قبل بمثل العمق الذي أصبح يجرب به الآن . ولقد كانت حركة المانرزم هي وحدها التي شاهدت التضاد بين العيني والمجرد، والحسي والروحي، والحالم واليقظ، في مثل هذا الضوء الساطع . كذلك فإن الفن الحديث يذكر بحركة المانرزم حين نراه لا يهتم باتفاق الأضداد ذاتها، بقدر ما يهتم بالطابع الخيالي لهذا الاتفاق . وأن التضاد

---

(1) André Breton : What Is Surrealism? p. 67.

(2) André Breton : Second Manifeste du surréalisme, 1930. – Maurice Nadeau : Histoire du surrealisme, 1945, 2nd edit., p. 176.

الشديد الذى نجده فى أعمال دالى. بين الترديد الفوتوغرافى الدقيق للتفاصيل. والفوضى الشديدة فى طريقة الجمع بينها، ليناظر – على مستوى متواضع جدا – ذلك الولع بالمفارقة، الذى نجده فى الدراما فى عصر اليزابيث، وفى الشعر الغنائى " للشعراء الميتافيزيقيين " فى القرن السابع عشر . ولكن الفارق فى المستوى بين أسلوب كافكا وجويس، الذى يجمع، فى كثير من الأحيان، بين نثر تافه وبين شفافية شديدة الحساسية للأفكار، وبين أسلوب شعراء المانرزم فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، لا يعود فارقا ضخما إلى هذا الحد . ففى كلتا الحالتين نجد أن الموضوع الحقيقى المعروض هو سخف الحياة ذلك السخف الذى يدهشنا يصدمنا إلى حد أعظم كلما كانت عناصر الكل العجيب أكثر واقعية . فماكينة الحياكة والمظلة على منضدة التشريح، أو جثه الحمار على البيانو، أو جسم المرأة العارية الذى يفتح وكأنه صوان للملابس، أى بالاختصار، كل الضروب التى تجمع بها فى وقت واحد عناصر متنافرة لا تجتمع سويا فى وقت واحد أبدا، ليست إلا تعبيرا عن رغبة فى بعث الوحدة والترابط، بطريقة تنطوى على قدر كبير من المفارقة بطبيعة الحال، فى هذا العالم المفتت الذى نعيش فيه . إن هذا الفن تنتابه نوبة جنونية من السعى إلى الكلية[1] . ويبدو أنه من الممكن الجمع بين أى شىء وأى شىء آخر، ويبدو أن كل شىء ينطوى فى ذاته على قانون الكل . ومن هنا فإن الإقلال من قيمة الإنسان ، أو ما يسمى بنزع الطابع الإنسانى " dehumanization " عن الفن، يرتبط قبل كل شىء بهذا الإحساس . لذلك لأنه لو وجد عالم يكون كل شىء فيه ذا دلالة، ودلالة متساوية ، لفقد الإنسان فيه مركزه المتفوق، ولفقد علم النفس سلطته .

وربما كانت أبرز الظواهر فى الأدب الجديد هى أزمة الرواية النفسية .فأعمال كافكا و جويس لم تعد روايات نفسية بالمعنى الذى كانت به الروايات الكبرى فى القرن التاسع عشر .فعند كافكا، يحل محل علم النفس نوع من المعالجة الأسطورية .وعند جويس لا يوجد أبطال، بمعنى المركز الذى تتلاقى فيه الأحوال النفسية. بل لا يوجد أيضا مجال نفسى خاص فى الوجود الكلى، بالرغم من أن تحليلاته النفسانية كانت دقيقة كل الدقة ،تماما كما نجد التفاصيل فى اللوحة

---

(1) Juloien Benda : La France byzantine, 1945, p. 48.

السريالية مطابقة للطبيعة مطابقة كاملة. ولقد كان بروست[1] هو الذى بدأ حركة انتزاع الطابع النفسى عن الرواية.صحيح أن بروست، بوصفه أعظم أقطاب تحليل المشاعر و الأفكار، يمثل قمة الرواية النفسية، ومع ذلك فإنه يمثل أيضا أولى مراحل الإقلال من أهمية النفس فى ميزان الواقع. فلما كان الوجود كله قد أصبح مضمون الوعى فحسب، ولما كانت الأشياء لا تكتسب دلالتها إلا من خلال الوسيط الروحى الذى تجرب بواسطته، فمن المستحيل أن نجد فى هذه الحالة سيكولوجية كتلك التى عرفها ستاندال ،أو بلزاك، أو فلوبير، أو جورج إليوت ، أو تولستوى ، أو دستويفسكى.ففى رواية القرن التاسع عشر، كان ينظر إلى النفس و شخصية الإنسان على أنهما هما القطب المضاد لعلم الواقع المادى، وكان ينظر إلى علم النفس على أنه الصراع بين الذات والموضوع،و الأنا واللاأنا، والروح البشرية والعالم الخارجى. ولكن هذا النوع من علم النفس لم تعد له مكانة رئيسية عند بروست.فعلى الرغم من أنه مصور متحمس للشخصيات، وساخر بارع منها،فإنا نراه لا يعبأ برسم الشخصيات الفردية بقدر ما يهتم بتحليل العملية الروحية من حيث هى ظاهرة انطولوجية.فأعماله تكون مجموعة شاملة (summa) ، ليس فقط بالمعنى المألوف لهذه الكلمة،بمعنى أنها تتضمن صورة كلية للمجتمع الحديث،بل أيضا لأنها تصف كل الجهاز الروحى للإنسان الحديث ، بجميع ميوله ،وغرائزه، ومواهبه، وآلياته ومعقولياته ولا معقولياته. وعلى ذلك فإن رواية "يوليسيز" لجويس إنما هى استمرار مباشر للرواية عند بروست . فهنا نجد أنفسنا إزاء موسوعة – المعنى الصحيح للحضارة – الحديثة كما تنعكس فى نسيج الدوافع التى تؤلف مضمون يوم فى حياة مدينة كبرى. هذا اليوم هو المحور الرئيسي للرواية.فالهروب من عقدة الرواية قد أعقبه هروب من البطل.وبدلا من أن يصف جويس فيضا من الأحداث يصف فيضا من الأفكار والارتباطات،وبدلا من بطل فرد يصف تيارا للوعى وحديثا منفردا باطنا،لا ينقطع ولا ينتهي.ففي كل الأحوال ينصب الاهتمام على اتصال الحركة بلا انقطاع، وعلى "المتصل اللا متجانس"وعلى الصورة الكلية لعالم مفكك.ويأتي بروست بتفسير جديد لمفهوم الزمان عند برجسون ، ويعمقه و ينحرف به .فالتأكيد

---

(1) Cf. E.R.Curtius : Frazoesischer Geist im neuen Europa, 1925, pp. 75 – 6 .

ينصب عنده على تزامن محتويات الوعي وكمون الماضي في الحاضر، واقتران انسياب فترات الزمان المختلفة معا ، وسيولة التجربة الداخلية إلى حد لاتعود معه ذات شكل محدد ،والتدفق غير المحدود لمجرى الزمان الذي يحمل معه النفس،ونسبية المكان والزمان ،أي استحالة تمييز الوسائط التي يتحرك فيها الذهن وتحديدها .في هذا التصور الجديد للزمان تتلاقى كل خيوط النسيج التى تؤلف مادة الفن الحديث تقريبا :وهى التخلى عن عقدة الرواية،واستبعاد البطل، وترك علم النفس جانبا،و"الطريقة الآلية فى الكتابة "، والأهم من ذلك ،طريقة "المونتاج"ومزج الأشكال الزمانية و المكانية فى الفيلم .ومن المؤكد أن هذا الفهم الجديد للزمان ،الذى أصبح العنصر الأساسي فيه هو التزامن "simultaneity" والذي تنحصر طبيعته فى صبغ العنصر الزماني بالطابع المكاني ،يتمثل على أروع صورة ممكنة فى هذا الفن الذى هو أحدث الفنون جميعا ،والذى ترجع نشأته إلى نفس الفترة التى ترجع إليها فلسفة الزمان عند برجسون .والواقع أن الاتفاق بين الأساليب التكنيكية للفيلم وبين خصائص هذا الفهم الجديد للزمان يبلغ من الاكتمال حدا يشعر معه المرء بأن جميع مقولات الزمان في الفن الحديث لابد أنها نشأت من روح الفن السينمائي كما يميل المرء إلى النظر إلى الفيلم نفسه على أنه أصدق الأنواع تمثيلا للفن المعاصر من حيث الأسلوب .وإن لم يكن أعظمها خصوبة بالضرورة.

إن المسرح هو فى نواح متعددة أقرب الوسائط الفنية شبها بالفيلم .ونظرا إلى أنه يجمع بوجه خاص ،بين القوالب المكانية والزمانية معا، فإنه الشبيه الوحيد الحقيقى بالفليم . غير أن ما يحدث على المسرح مكانى جزئيا، وزمانى جزئيا، وهو فى العادة مكانى وزمانى، ولكنه لا يكون أبدا مزيجاً من المكانى والزمانى. كما هى الحال فى أحداث الفيلم . فأهم الفوراق بين الفليم وغيره من الفنون هو أن حدود المكان والزمان، فى الصورة التى يكونها عن العالم. مرنة سيالة – فللمكان طابع شبه زمانى، والزمان طابع مكانى إلى حد ما . ففى الفنون التشكيلية، وكذلك على خشبه المسرح، يظل المكان سكونيا بلا حركة، ولا تغير، وبلا هدف أو اتجاه، ونحن نتحرك فيه بحرية تامة، لأنه متجانس فى جميع أجزائه، ولأنه لا يوجد واحد من أجزائه يفترض الآخر مقدما من الوجهة الزمانية . فمراحل الحركة ليست

أطـوارًا، وليسـت خطـوات فى تطور تدريجى، وتعاقبها ليس خاضعا لأى إلزام . أما فـى الأدب- ولا سيما الدراما - فإن للزمان اتجاها محددا، ومسـار للتطور، وهدفا موضعيا ، مستقلا عن تجربة الزمان لدى القارئ، فهو ليس مجرد مستودع (réservoir) بل تعاقب منظم . على أن الفليم قد أدخل تغييرا كاملا فـى طابع مقولتى المكان والزمان الدراميتين وفى وظائفهما . فقد أصبح المكان فيه ديناميا، وفقد طابعه السكونى، وسلبيته الهادئة، وكأن وجوده يبدأ أمام أعيننا . وأصبح المكان سيالا، غير محدد ولا منته، وصار عنصرا له تاريخه الخاص، وإطاره وعملية تطوره الخاصة . ففى الفليم اتخذ المكان الفيزيائى المتجانس سمات الزمان التاريخى المكون بطريقة لا متجانسة . وفى هذا الوسيط لم تعد المراحل الفردية من نوع واحد، ولم تعد للأجزاء المنفردة للمكان قيمة متساوية، بل أصبح يحتوى على مواقع لها سمات خاصة، بعضها له أسبقية معينة فى التطور، وبعضها الآخر يعبر عن بلوغ التجربة المكانية ذروتها . فاستخدام اللقطة المقربة close - up ، مثلا ، ليست لـه معايير مكانية فحسب، بل هو يمثل أيضا مرحلة يتم التوصل إليها أو تجاوزها فى التطور الزمانى للفليم . ففى الفليم الجيد لا توزع اللقطات المقربة اعتباطا أو على غير هدى . وهى لا تقدم على نحو مستقل عن التطور الداخلى للمشهد، أو فى أى وقت أو أى مكان، بل تقدم فقط عندما يمكن ، وينبغى، أن يكون لطاقتها المتحملة تأثير .ذلك لأن اللقطة المقربة ليست صورة مقتطعة لها إطارها، بل هى دائما مجرد جزء من صورة، شأنها مثلا شأن الأشكال الموجهة للانتباه (repoussoir) فى التصوير فى عصر الباروك، التى تضفى على الصورة طابعها ديناميا مشابها لذلك الذى تخلفه اللقطات المقُربة فى البناء المكانى للفليم .

ولكن العلاقة المتبادلة بين المكان والزمان فى الفليم تبدو وكأنها تتمثل فى إمكان حلول أحدهما محل الآخر، إذ أن العلاقات الزمانية تكتسب طابعا يكاد يكون مكانيا، مثلما أن المكان يكتسب أهمية جاريه ويتخذ صفات زمانية . وبعبارة أخرى فإن عنصرا معينا من الحرية يدخل على تعاقب لحظاتهما . ففى الوسيط الزمانى للفليم نتحرك على نحو هو، فى غير ذلك من المجالات، من الصفات المميزة للمكان، فيكون لنا مطلق الحرية فى اختيار اتجاهنا، ونسير من مرحلة فى الزمان

إلى أخرى، مثلما ينتقل المرء من غرفة إلى أخرى، ونفصل بين المراحل المنفردة في تطور الأحداث ونجمع بينها. وفقا لمبادئ الترتيب المكاني بوجه عام . وبالاختصار فإن الزمان هنا يفقد، من جهة، اتصاله غير المنقطع ويفقد من جهة أخرى اتجاهه غير القابل للانعكاس . فمن الممكن إيقاف الزمان : في اللقطات المقربة مثلا . كما أن من الممكن أن يعكس اتجاهه : في المشاهد الراجعة إلى الماضي (flash-backs)، وأن يتكرر : في حالات الاستعادة؛ وأن يتم تخطيه وتجاوزه: في استباق المستقبل . ومن الممكن عرض الحوادث المتزامنة التي تحدث مقترنة سويا، بطريقة متعاقبة، وعرض الحوادث المتميزة زمنيا في وقت واحد — وذلك عن طريق الكشف المزدوج (double-exposure) والتناوب (alterntion)، ومن الممكن أن يبدو السابق لاحقًا، واللاحق سابقا . ولهذا الفهم السينمائي للزمان طابع ذاتي تماما، يبدو غير منتظم إذا ما قورن بالفهم التجريبي والدرامي لهذا الوسيط نفسه . فزمان الواقع التجريبي هو تريب يسير باطراد. ويستمر بلا انقطاع. ولا يمكن أن ينعكس على الإطلاق، تتعاقب فيه الحوادث بعضها وراء البعض وكأنها تسير على " رصيف الإنتاج المتحرك conveyor belt " . صحيح أن الزمان الدرامي ليس هو ذاته الزمان التجريبي — ودليل هذا التباين هو الدهشة التي تسببها الساعة الموضوعة على خشبه المسرح، إذا كانت تدل على الوقت الصحيح . بل أن من الممكن تفسير وحدة الزمان التي تشترطها النظرية الدرامية الكلاسيكية بأنها تعني القضاء على الزمان العادي من أساسه . ومع ذلك فإن للعلاقات الزمانية في الدراما نقاط اتصال بالترتيب الزمني للتجربة العادية تزيد عن اتصال الترتيب الزمني للفليم به . ففي الدراما، أو على الأقل في الفصل الواحد من الدراما، يحفظ بالاتصال الزمني للواقع التجريبي سليما. وهنا كما في الحياة الفعلية. تتوالى الحوادث بعضها وراء البعض وفقا لقانون للتعاقب لا يسمح بانقطاعات أو بقفزات. أو بتكرارات وانعكاسات، ويتمشى مع معيار للزمان يتسم بأنه ثابت مطلقا. أي لا تطرأ عليه عجلة أو تأخير أو توقف من أي نوع داخل الأجزاء المتعددة (الفصول أو المشاهد) . أما في الفليم فكثيرا ما تكون سرعة الحوادث المتعاقبة، بل سرعة المعيار

الكرونومترى ذاته، مختلفة من لقطة إلى أخرى، تبعا لاستخدام حركة بطيئة أو سريعة، وقطع قصير أو طويل، ولقطات قريبة كثيرة أو قليلة .

كذلك فإن منطق ترتيب المشاهد يمنع المؤلف الدارمى من تكرار لحظات الزمان ومراحله، مع أن هذه وسيلة كثيرا ما تكون ذات تأثيرات جمالية شديدة العمق فى الفليم . صحيح أن الدراما تلجأ فى كثير من الأحيان إلى معالجة جزء من القصة بطريقة راجعة، وتتعقب السوابق الماضية إلى الوراء، ولكن هذه السوابق تعرض عادة بطريقة غير مباشرة — إما فى صورة سرد متسق، وإما فى صورة تقتصر على تلميحات متفرقة . فالتكنيك المستخدم فى الدراما لا يسمح للمؤلف المسرحى بالعودة إلى المراحل السابقة خلال قصة تتكشف باطراد، وبأن يقتحم هذه المراحل السابقة مباشرة فى تعاقب الحوادث، وفى الحاضر الدرامى _ أو لنقل على الأصح أن هذا لم يصبح أمرا مباحا إلا فى الأونه القريبة، وربما كان ذلك بتأثير مباشر من الفليم، أو بتأثير الفهم الجديد للزمان، الذى اعتدناه بفضل الرواية الحديثة بدورها. فالقدرة التكنيكية على إيقاف أية لقطة فورًا توحى منذ البداية بإمكان معالجة الزمان بطريقة متقطعة، وتتيح للفيلم فرصة زيادة التوتر فى المشهد، إما بإدخال حوادث لا متجانسة، وإما بتوزيع المراحل المنفصلة للمشهد الواحد على أجزاء متباينة من العمل . وهكذا نجد فى كثير من الأحيان أن الفليم يحدث تأثيرا مشابها لتأثير شخص يضرب أصابع البيانو كيفما اتفق، من أعلاها إلى أدناها، ومن يمينها إلى يسارها . فكثيرا ما يحدث فى الفليم أن تشاهد البطل أولا وهو فى بداية حياته العملية شابا يافعا، ثم نرجع القهقرى فى الماضى إلى طفولته وبعد ذلك نراه، بعد مضى مرحلة أخرى من القصة، رجلا ناضجا، وبعد أن يستمر فى عمله وقتا ما، نراه آخر الأمر لا يزال حيا بعد موته، فى ذاكرة أحد أقاربه أو أصدقائه . ونتيجة لتفكيك الزمان يقترن سير القصة إلى الخلف بسيرها إلى الأمام فى حرية تامة، دون أى نوع من الرابطة الزمنية، وعن طريق الالتواءات والانحرافات المتكررة فى المتصل الزمانى، تسير الحركية ، التى هى ما هية التجربة السينمائية ذاتها، إلى أقصى حدودها . ومع ذلك فإن الاصطباغ الحقيقى للزمان بصبغة المكان لا يحدث، فى الفليم إلا عند عرض قصتين متوازيتين فى وقت واحد . فتجربة تزامن حادثين

منفصلين مكانيا هى التى تضع الجمهور فى حالة الترقب التى تنتقل ما بين المكان والزمان، وتنسب لنفسها مقولات المجالين معا . وتقارب الأشياء وتباعدها فى وقت واحد — أعنى تقاربها بعضها من البعض فى الزمان وتباعدها بعضها عن بعض فى المكان — هو الذى يؤلف ذلك العنصر المكانى الزمانى، وثنائية أبعاد الزمان، التى هى الوسيط الحقيقى للفليم، والمقولة الأساسية فى نظرته إلى العالم .

ولقد اكتشف فى وقت مبكر نسبيا من تاريخ الفليم أن تصوير تعاقبين للحوادث فى وقت واحد هو جزء من التكوين الأصيل للقوالب . السينمائية . وفى بداية الأمر، كذلك كانت الطريقة التى يسجل بها هذا التزامن وينبه بها الجمهور إليه، هى مجرد وضع ساعتين تدلان على نفس الوقت، أو أية إشارة مماثلة، ولم يتطور التكنيك الفنى لمعالجة القصة المزدوجة بطريقة متقطعة، والمونتاج الذى يتناوب على المراحل المنفردة، لمثل هذه القصة، إلا بالتدريج . ولكنا أصبحنا نصادف على الدوام أمثلة لهذا التكنيك، وأصبح تركيب الفليم، فى كل الأحوال، يسيطر عليه تعابر خطين مختلفين وتقاطعهما، والمسار المزدوج، وتزامن الأحداث المتقابلة، سواء الأمر متعلقا بفريقين متنازعين، أم بشخصين متنافسين، أم بزوجين بديلين . ولقد كانت لأفلام " جريفيث " القديمة، التى أصبحت الآن كلاسيكية، نهاية مشهورة. كانت فيها نتيجة القصة المثيرة تتوقف على الطرف الذى يصل إلى الهدف قبل الآخر : أهو القطار أم السيارة، والمتآمر أم " الفارس الموفد من قبل الملك "، والقاتل أم المنقذ . وكان الأسلوب الذى استخدمه فى هذه النهاية، وهو تغيير الصور باستمرار ولمعانها واختفائها كالبرق، يعد عندئذ كالبرق، يعد عندئذ ثوريا . ومنذ ذلك الحين أصبحت هذه النهاية هى نمط الخاتمة الذى تتبعه معظم الأفلام ذات المواقف المماثلة .

إن تجربة الزمان فى العصر الحاضر تنحصر قبل كل شىء فى الوعى باللحظة التى نجد أنفسنا فيها : أى فى الوعى بالحاضر . فكل شىء معاصر. متعلق بالوضع الراهن، مرتبط باللحظة الحاضرة، له دلالة وقيمة خاصة فى نظر إنسان اليوم . ونتيجة لاستحواذ هذه الفكرة عليه، فإن مجرد حقيقة التزامن تكتسب فى عينيه معنى جديدا . فعالمه الذهنى مشبع بجو الحاضر المباشر، مثلما أن العالم

الذهنى للعصور الوسطى كان مشبعا بجو العالم الآخر، والألم الذهنى لعصر التنوير مشبعا بحالة من الترقب المتطلع إلى الأمام . لقد أصبحت تجربة الإنسان تنصب على عظمة المدن التى يعيش فيها ، ومعجزات التكنيك الذى اخترعه، وثراء أفكاره، والأعماق الخفية لنفسيته، وذلك وسط ازدحام الأشياء والعمليات وتداخلها وتشابكها . ومن الجائز أن المصدر الحقيقى للفهم الجديد للزمان، ولذلك الطابع المباغت الذى يصف الفن الحديث من خلاله الحياة، هو الافتتان " بالتزامن " واكتشاف أن الشخص الواحد يجرب فى الوقت الواحد أشياء كثيرة، غير مرتبطة يستحيل التوفيق بينها، من جهة، وأن الناس المتخلفين الموجودين فى أماكن مختلفة كثيرا ما يجربون نفس الأشياء، وأن الأشياء ذاتها تحدث فى الوقت الواحد فى أماكن منعزلة انعزالا تاما بعضها عن البعض، من جهة أخرى — أعنى أنه يرجع إلى طابع الشمول الذى أتاحت الكشوف التكنيكية الحديثة للإنسان المعاصر أن يكون على وعى به . هذا الطابع الهوائى المتقلب، الذى يميز الرواية الحديثة تمييزا قاطعا عن الرواية الأقدم عهدا، هو فى الوقت ذاته السمة التى تعلل تأثيراته الأقرب إلى الطابع السينمائى . ففى أعمال بروست، وجويس، ودوس باسوس وفرجينيا وولف، نجد أن الطابع المقتطع للقصة، والمسار المشاهد والتدفق المفاجىء للأفكار والحالات النفسية، ونسبية معايير الزمان وإفقارها إلى الاتساق، كل ذلك يذكرنا بأعمال التقطيع والإدماج والإقحام فى الفليم . وحين يجمع بروست بين حادثين قد يفصلهما ثلاثون عاما، ويقرب بينهما كأن المسافة الواقعة بينهما لا تزيد عن ساعتين، فإن هذه الطريقة هى بعينها سحر الفليم . فالطريقة التى تتشابك فيها، عند بروست، أيدى الماضى والحاضر، والحلم والتأمل عبر المسافات المكانية والزمانية، وتجوس بها الحساسية، مقتفية على الدوام أثر كل طريق جديد، خلال المكان والزمان، وتخفى بها حدود المكان والزمان فى تيار العلاقات المتبادلة هذا الذى لا يعرف نهاية ولا حدودا : كل ذلك يناظر بدقة مزيج المكان والزمان الذى يتحرك فيه الفليم . إن بروست لا يذكر التواريخ والأعمار أبدا،فلسنا ندرى فى أى وقت، عمر بطل روايته على وجه التحديد، بل أن العلاقات الزمنية للحوادث تظل فى كثير من الأحيان غامضة إلى حد ما . والتجارب والأحداث لا تتماسك عنده

لمجـرد تقاربهـا فـى الـزمان، ومحاولـة تحديد معالمها وترتيبها زمنيا هى من وجهة نظره ممتنعة كل الامتناع، لأن لكل إنسان تجاربه المميزة التى تتردد بطريقة دورية . فالصبى، والشـاب والـرجل، يجـربون أساسـا نفـس الأشياء، وكثيرا ما يحدث ألا يخطـر ببال أحدهـم معـنى حادثة إلا بعد مرور سنوات على تجربة إياها ومرور بها .ولكـنه لا يكـاد يسـتطيع، فى أى وقت، أن يميز بين تراكم السنوات التى انقضت وبـين تجربة اللحظة الراهنة التى يعيش فيها . أليس المرء كل لحظة من حياته نفس الطفـل أو نفـس المـريض أو نفس الغريـب المـنعزل ، الذى له نفس الأعصاب اليقظة المـرهفة المـتوترة ؟ ألـيس فـى كـل موقف من حياته نفس الشخص الذى يستطيع أن يجـرب هذا وذاك، والذى تكون السمات المترددة فى تجربة هى الدرع الوحيد الواقى لـه مـن انصرام الزمان ؟ ألا تبدو كل تجاربنا كما لو كانت تحدث فى نفس الوقت ؟ ألـيس هذا التزمن هو إنكار الزمان بحق ؟ وهذا الإنكار بدوره، أليس صراعا من أجل استعادة هذه الحياة الباطنة العميقة التى يحرمنا إياها المكان والزمان الماديان ؟

ولقـد كـافح جويـس مـن أجل نفس العمق الباطن، ونفس الطابع المباشر فى الـتجربة، عـندما عمـل عـلى تقطـيع وإدمـاج الـزمان المحـدد المعالم، المرتب حسب السابق واللاحق . ففى أعماله بدورها ينتصر الاتجاه إلى تصوير محتويات الوعى على أنهـا قابلـة لأن يحـل أى منها محل الآخر، على الترتيب الزمنى للتجارب، وعنده أيضـا نجـد الـزمان طريقا بلا اتجاه يتحرك فيه الإنسان جيئة وذهابا . ولكنه يمضى فـى صـبغ الـزمان بالصـبغة المكانـية أبعد مما مضى بروست ذاته، ويعرض الأحداث الداخلـية، لا فى قطاعات طولية فحسب، بل فى قطاعات عريضة أيضا . فالصورة، والأفكـار وموجـات المخ، والذكريات، يقف بعضهـا إلى جانب البعض بطريقة مفاجئة تمامـا، ولا يكـاد المؤلـف يـبدى أى اهتمام بأصلها ، وإنما ينصب اهتمامه كله على تجاورهـا وتزامنها . ويسير جويس فى صبغ الزمان بالصبغة المكانية إلى حد يستطيع معـه المـرء أن يـبدأ قـراءة " يوليسـيز " حيـثما شاء، دون أن تكون لديه سوى معرفة ضـئيلة بالسـياق – وليس ذلك فقط بعد القراءة الأولى بالضرورة كما قال البعض . كما أن فـى وسـع المـرء أن يقرأها بأى تعاقب يختار . والواقع أن الوسيط الذى يجد فيه القـارئ نفسـه هـو وسيط مكانى تماما، لأن الرواية لا تقتصر على وصف صورة مدينة

كبرى، بل أنها تتخذ أيضا لنفسها، إلى حد ما، تركيب المدينة الكبرى، بشبكة شوارعها وميادينها التى يهرول فيها الناس ويروحون ويغدون ويتوقفون أينما شاءوا ووقتما شاءوا. ومن أوضح مظاهر الطابع السينمائى لهذه الطريقة أن جويس لم يكتب رواية وفقا للتعاقب الذى تسير عليه الفصول فى صورتها النهائية، بل أنه جعل لنفسه مستقلا عن تعاقب القصة، كما هى العادة فى إنتاج الأفلام، وكان يعمل فى فصول متعددة فى آن واحد .

والواقع أننا نصادف الفهم البرجسونى للزمان، كما يستخدم فى الفليم والرواية الحديثة، فى كل أنواع الفن المعاصر واتجاهاته، وإن لم يكن ذلك الفهم يظهر فى راويات بروست وجويس . فتزامن الأحوال النفسية هو، قبل كل شيء، التجربة الأساسية التى تربط بين مختلف اتجاهات التصوير الحديث ، أعنى بين المستقبلية عند الإيطاليين والتعبيرية عند شاجال، وبين التكعيبية عند بيكاسو والسريالية عند جورجو دى كريكو Giorgio de Chirico أو سلفادوردالى . فبرجسون قد اكتشف، الطباق الموسيقى (الكترابنط) الذى تسير عليه العمليات الروحية، والبناء الموسيقى لعلاقاتها المتبادلة . وكما أننا، حين نستمع لقطعة موسيقية بالطريقة الصحيحة، يرن فى أذننا الارتباط المتبادل بين كل نغمة جديدة وبين كل الأنغام التى عزفت من قبل، فكذلك يكون لدينا فى أعماق تجاربنا وأكثرها حيوية كل ما سبق أن جربناه وأدمجناه فى حياتنا . ولو فهمنا أنفسنا، لقرأنا نفوسنا مثلما يقرأ المرء مدونة موسيقية، وبعثنا التوافق فى فوضى الأصوات المتشابكة وحولناها إلى بوليفونية (تعدد فى الأصوات) مؤلفة من أجزاء مختلفة . والواقع أن كل فن إنما هو كفاح ضد الفوضى والاضطراب، وهو يخاطر على الدوام بأن يزداد اقترابا من هذه الفوضى لكى يخلص من براثنها مجالات للروح تزداد اتساعا باطراد . فإن كان ثمة تقدم فى تاريخ الفن، فإن هذا التقدم ينحصر فى الزيادة الدائمة لتلك المناطق التى خلصت من براثن الفوضى وانعدام النظام . والفيلم يقف، بفضل تحليله للزمان، فى الخط المباشر لهذا التطور : فهو قد أتاح التصوير البصرى لتجارب لم تكن هناك من قبل وسيلة للتعبير عنها سوى القوالب الموسيقية . ومع

ذلك فإن الفنان القادر على تحقيق هذا الإمكان الجديد، وملء القالب الذى لا يزال فارغا بحياة حقيقة، لم يظهر بعد .

إن أزمة الفليم، التى يبدو أنها تتحول إلى مرض مزمن، ترجع قبل كل شىء إلى أن الفيلم لا يجد كتابه، أو بعبارة أدق، إلى أن الكتاب لا يجدون طريقهم إلى الفيلم . فالكتاب الذين اعتادوا أن يفعلوا ما يشاءون داخل جدرانهم الأربعة أصبح عليهم الآن أن يعملوا حسابا للمنتجين والمخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمديرين وسائر أنواع الفنيين، على الرغم من أنهم لا يعترفون بسلطة روح التعاون هذه. أو حتى بفكرة التعاون الفنى أصلا . فمشاعرهم تثور على فكرة إنتاج أعمال فنية تسلم إلى جماعة، أو " شركة " ، وهم يشعرون أن مما يقلل من شأن الفن أن تكون الكلمة الأخيرة فى القرارات التى لا يستطيعون هم أنفسهم فى كثير من الأحيان أن يعللوا دوافعها ، فى يد قوة خارجية تفرضها فرضا، أو فى يد أغلبية على أحسن الفروض. ولو تأملنا الأمر من وجهة نظر القرن التاسع عشر، لكان الموقف الذى أصبح يتعين على الفنان أن يتلاءم معه شاذا وغير طبيعى على الإطلاق . ذلك لأن المحاولات الفنية المفككة غير المنضبطة التى تسود عصرنا الحاضر أصبحت تواجه الآن لأول مرة مضادا لفوضويتها، إذ أن مجرد وجود مشروع فنى مبنى على التعاون، هو دليل عل وجود إذ أن مجرد وجود مشروع فنى مبنى على التعاون، هو دليل على وجود اتجاه إلى التكامل لم يظهر بالفعل أى مثل كامل آخر له منذ العصور الوسطى – ومنذ اتحاد البناءين (mason's lodge) بوجه خاص – إذا استثنينا المسرح، الذى تنحصر مهمته، على أية حال، فى أداء الأعمال الفنية لا فى إنتاجها . ومع ذلك فإن هناك دلائل واضحة على أن إنتاج الفليم ما زال بعيدا عن المبدأ المتعرف به عامة للجماعة الفنية المتعاونة . وهذه الدلائل لا تقتصر على عجز معظم الكتاب عن إيجاد اتصال بينهم وبين الفليم، بل تتمثل أيضا فى ظاهرة مثل تشالرلس (شارلى) تشابلن ، الذى يؤمن بأنه ينبغى أن يقوم بنفسه بأكبر قدر ممكن من الأعمال : كتمثيل الدور الرئيسى، والإخراج والسيناريو، والموسيقى . ولكن إذا كان هذا الإخراج السينمائى لا يعدو أن يكون بداية لطريقة جديدة فى الإنتاج الفنى المنظم، وإذا كان لا يزال فى العصر الحاضر

هيكلا فارغا لتكامل جديد، فإن الهدف المنشود فى هذه الحالة، كما فى سائر جوانب الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للعصر الحاضر، هو التخطيط الشامل الذى لولاه لتعرض عالمنا الحضارى والمادى للدمار التام . فنحن نصادف فى هذا المجال نفس التوتر المزدوج الذى نصادفه فى كل جوانب حياتنا الاجتماعية، حيث تتصادم الديمقراطية والدكتاتورية، والتخصص والتكامل، والمعقولية واللامعقولية، كل مع الأخرى . ولكن إذا لم يكن من الممكن دائما حل مشلكة التخطيط فى المجال الاقتصادى والسياسى عن طريق فرض قواعد للسلوك، فإن ذلك أكثر استحالة فى الفن، حيث يؤدى كل خروج عن التلقائية، وكل محاولة مفتعلة لفرض التشابه على الأذواق، وكل لائحة تحاول تنظيم الابتكار الفردى، إلى أخطار جمة، وإن لم يكن يؤدى قطعا إلى تلك الأخطار المميتة التى يتصورها البعض فى كثير من الأحيان .

ولكن كيف يمكن أن يتحقق التوافق والتكامل بين الجهود الفردية فى هذا العصر الذى نعيش فيه، عصر التخصص الشديد والفردية المتطرفة ؟ أو لنتساءل من وجهة النظر العملية، كيف يمكن أنها الوضع الذى توجد فيه أحيانا، من وراء أنجح الأفلام من الوجهة التكنيكية، أشد الابتكارات الأدبية هزالا ؟ أن المسألة ليست مسألة مخرجين قديرين إزاء كتاب غير أكفاء، بل هى مسألة ظاهرتين تنتميان إلى فترتين زمانيتين متباينتين — الكاتب المنعزل، والوحيد، الذى يعتمد على قريحته الخاصة، من جهة، ومشكلات الفيلم التى لا يمكن أن تحل إلا جماعيا من جهة أخرى . فالوحدة التعاونية للفيلم هى الأسبق لأسلوب اجتماعى لم نصبح بعد أكفاء له، مثلما أن آلة التصوير، فى أول عهد ظهورها، قد سبقت أسلوبا فنيا لم يعرف أحد فى ذلك الحين مداه وقوته الحقيقية . أما الجمع بين الوظائف المنقسمة. وأولها اجتماع المخرج والمؤلف فى شخص واحد — وهو ما اقترحه البعض كوسيلة للتغلب على الأزمة — فهو أقرب إلى أن يكون تهربا من المشكلة، منه إلى أن يكون حلا لها . ذلك لأنه يمنع التخصص الذى ينبغى تجاوزه ولكنه لا يلغيه، كما أنه يتجنب ضرورة التخطيط الذى هو لازم بحق، ولا يحققها . ولنذكر فى هذا الصدد أن مبدأ اضطلاع الفرد الواحد بعدة وظائف، بدلا من تنظيم تقسيم العمل على

نحـو جمـاعى، يـناظر من حيث المظهر، وكذلك من الناحية التكنيكية، طريقة عمل الهـواة، بـل أنـه يـنطوى أيضـا عـلى افـتقار إلى التوتر الداخلى يذكرنا ببساطة أفلام الهـواة . أم هـل يجـوز القـول أن كـل الجهـد الـذى بـذل لتحقـيق إنتاج مبنى على التخطـيط لم يكـن إلا وعكـة طارئـة، ومـرحلة عابرة، يكتسحها سيل النزعة الفردية الجـارف؟ ألا يجـوز ألا يكون الفليم بداية عصر فنى جديد، بل مجرد استمرار مفتقر إلى الاستقرار، للثقافة الفردية القديمة التى لا تزال محتفظة بحيويتها الكاملة، والتى نديـن لهـا بكـل فننا فيما بعد العصور الوسطى ؟ هذه هى الحالة الوحيدة التى يكون مـن المكـن فـيها حـل أزمـة الفيـلم عـن طريق الجمع بين وظائف معينة فى شخص واحد، أى عن طريق التنازل جزيئا عن مبدأ العمل الجماعى .

عـلى أن أزمـة الفيـلم مرتبطة أيضا بأزمة فى الجمهور ذاته لأن تلك الملايين العديـدة الـتى تمـلأ دور السينما البالغ عددها اليوم ألوفا كثيرة، والمنتشرة فى جميع أرجـاء العـالم، من هوليود إلى شنغهاى، ومن ستوكهولم إلى كيب تاون . فى كل يوم وكـل سـاعة — هـذه الجماعـة البشرية الفريدة المنتشرة فى العالم أجمع، لها تركيب اجـتماعى مخـتلط إلى أبعـد حـد . والـرابطة الوحـيدة بـين هـؤلاء الـناس هـى أنهـم يـتوافدون جمـيعا على دور السينما، ثم يغادرونها بنفس الطريقة الهلامية المفتقرة إلى الشـكل،التى تدفقوا بهـا إلـيهـا . فهـم يظلـون كتلة لا متجانسة غير محددة بلا شـكل ، سمـتها الوحـيدة المشـتركة هى أنها لا تنتمى إلى طبقة أو ثقافة متجانسة . هـذه الكـتلة مـن رواد السـينما لا يكاد يكون من الممكن تسميتها " جمهورا " بالمعنى الصـحيح، إذ أن هـذا الاسـم لا يمكـن أن ينطـبق إلا عـلى جماعة دائمة ، بدرجات مـتفاوته، مـن رعـاة الفن، أعنى جماعة يمكنها أن تضمن إلى حد ما استمرار الإنتاج فـى مـيدان معـين . فالـتجمعات ذات الطـابع الجمـاهيرى تكـون مبنية على التفاهم المتـبادل، وحتى إذا انقسمت الآراء، فإنها تتفرق على نفس المستوى الواحد . أما فى حالـة الكتل التى تجلس معا فى دور السينما، والتى لم يسبق لها أن تلقت أى نوع مـن الـتكـوين الـثقافى المشترك، فلا جدوى من البحث عن أسـاس لمثـل هذا التفاهم المتـبادل . فإذا لم يعجبها أحد الأفلام، فإن احتمال وجود اتفاق بينها على الأسباب

التى ترفض من أجلها هذا الفيلم ضئيل إلى حد يتعين معه على المرء أن يفترض أنه حتى لو وجد فيلم يلقى منها قبولا عاما، لكان هذا القبول مبنيا على سوء فهم .

إن من المعروف أن ازدياد اصطباغ الاستمتاع الفنى بالصبغة الديمقراطية قد أدى إلى تفكك تلك الوحدات المتجانسة الثابتة من الجمهور، التى كانت تقوم بوظيفة أساسية فى المحافظة على الفن، بوصفها وسائط بين منتجى الفن والمستويات الاجتماعية التى لا تهتم بالفن اهتماما حقيقيا. فقد ظل جمهور المشتركين البورجوازيين فى مسارح الدولة والمسارح البلدية فى القرن الماضى يؤلف جماعة متجانسة الذى يؤلف جماعة متجانسة ذات تركيب عضوى إلى حد ما، ولكن انتهاء مسرح العروض المحددة مقدما (repertory theatre) أدى إلى تشتيت آخر بقايا هذا الجمهور، ومنذ ذلك الحين لم يعد يظهر جمهور متكامل إلا فى المناسبات الخاصة، برغم أن حجم هذا الجمهور كان فى بعض الأحيان أكبر مما كان فى أى وقت مضى . وكان ذلك الجمهور مماثلا على وجه العموم لجمهور رواد السينما غير المنتظمين. الذين ينبغى أن يجذبهم إلى دخولها فى كل مرة عرض جديد مغر . ولقد كان مسرح العروض المحددة مقدما، ومسرح الأداء المسلسل serial performance والسينما، يمثلون المراحل المتعاقبة فى عملية اصطباغ الفن بالصيغة الديمقراطية، والاختفاء التدريجى لذلك الطابع الاحتفالى الذى كان فى الماضى سمة مميزة لكل نوع من المسرح بدرجات متفاوتة . وكانت السينما هى التى اتخذت الخطوة الأخيرة فى عملية نزع هالة المهابة هذه : ذلك لأن مجرد حضور عرض لمسرح حديث فى مدينة كبرى تقدم فيه مسرحية لها شعبية، يقتضى بعض الاستعدادات الداخلية والخارجية . ففى معظم الأحوال ينبغى حجز المقاعد مقدما، ويتعين على المرء أن يحضر فى وقت محدد، وأن يستعد لمهمة تملأ وقت السهرة كله – على حين أن المرء يحضر السينما بطريقة عابرة، مرتديا ملابسه العادية. وفى أى وقت خلال العرض المستمر . والواقع أن وجهة النظر العادية اليومية التى يتخذها الفيلم، تتمشى تمامًا مع الطابع الارتجالى غير المتكلف الذى يتسم به ارتياد السينما.

إن الفيلم هو أول محاولة منذ بداية حضارتنا الحديثة ذات النزعة الفردية، في سبيل إنتاج فن للجمهور العام . ومن المعروف أن التغييرات التى طرأت على تركيب جمهور المسرح والرواية، والتى ارتبطت عند بداية القرن الماضى بظهور مسرحية " البولفار " والرواية المسلسلة، تمثل البداية الحقيقية لعملية اصطباغ الفن بالصبغة الديمقراطية، وهى العملية التى بلغت ذروتها فى حضور الجماهير للسينما . وكان الانتقال من المسرح الخاص عند الأمراء إلى مسرح الدولة والمسرح المحلى البروجوازى، ثم إلى شركات المسارح، أو من الأوبرا إلى الأوبريت ثم إلى الحفلات الاستعراضية، يمثل المراحل المنفصلة فى تطور يتسم بالجهد المبذول من أجل جذب أعداد أكبر من المستهلكين، بغية نفقات الاستثمارات المتزايدة . ولقد كان من الممكن تغطية التكاليف اللازمة لأوبريت عن طريق مسرح متوسط الحجم، ولكن الفرقة الاستعراضية أو فرقة الباليه الكبيرة كان عليها أن تسافر من مدينة كبيرة إلى أخرى لكى تغطى نفقاتها . أما الفليم الكبير فينبغى أن يسهم رواد السينما فى العالم بأكمله فى تمويله،لكى يغطوا رأس المال المستثمر منه . ولكن هذه الحقيقة هى التى تحدد تأثير الجماهير الشعبية فى إنتاج الفن . فهذه الجماهير لم تستطع أبدا، عن طريق مجرد حضورها للعروض المسرحية فى أثينا أو فى العصور الوسطى، أن تؤثر فى أساليب الفن تأثير مباشرا . ولكنهم منذ أن ظهروا بوصفهم مستهلكين وأصبحوا يدفعون الثمن الكامل لمتعهم، فعندئذ فقط أصبحت الشروط التى يدفعون بها قروشهم عاملا حاسما فى تاريخ الفن .

ولقد كان هناك على الدوام عنصر من التوتر بين مستوى الفن وشعبيته، وإن لم يكن يعنى على الإطلاق أن الجماهير العريضة من الناس كانت فى أى وقت تتخذ، من حيث المبدأ، موقفا معارضا للفن الرفيع المستوى، مفضلة عليه الفن الأدنى مستوى . إن تذوق الفن الأشد تعقيدا يضع أمامهم، بطبيعة الحال، صعوبات أعظم من تلك التى يضعها أمامها الفن الأبسط والأقل تطورا، ولكن الافتقار إلى الفهم الكافى لا يحول بينهم بالضرورة وبين قبول هذا الفن – وإن لم يكن هذا القبول راجعا إلى مستواه الجمالى بالضبط . فالنجاح عند الجماهير العرضية منفصل تماما عن المعايير المتعلقة بالمستوى . فهى لا تستجيب لما هو جيد أو ردىء فنيا. بل

للانطباعات التى تشعرها بالاطمئنان أو الانزعاج فى مجال حياتها الخاص . وإذا أبدت هذه الجماهير اهتماما بما له قيمة فنية ، فإنما يكون ذلك بشرط أن يكون مقدما بحيث يلائم عقليتها أى بشرط أن يكون الموضع جذابا . ويمكن القول، من وجهه النظر هذه، أن فرص نجاح الفيلم الجيد أفضل، منذ البداية ، من فرص نجاح اللوحة الجيدة أو القصيدة الجيدة . ذلك لأن الفن التقدمى، فى كل المجالات ماعدا الفيلم ، يكاد يكون كتابا مغلقا أمام غير السالكين . فهو فى ذاته يفتقر إلى الشعبية لأن وسيلته فى الاتصال قد تحولت خلال تطور طويل، منطو على ذاته ، إلى نوع من الشفرة السرية ، على حين أن تعلم مصطلح الفيلم الحديث التطور كان شيئا هينا إلى أبعد حد حتى بالنسبة إلى أكثر جماهير السينما بدائية . وهنا قد يميل المرء نظرا إلى الاجتماع الموقف بين هذين الأمرين، إلى استخلاص نتائج متفائلة بعيدة المدى عن مستقبل الفيلم. لو لم يكن يعرف أن هذا الوفاق العقلى لا يعدو أن يكون حالة من الطفولة الساذجة ، التى ربما كانت تتكرر كلما ظهرت فنون جديدة . ومن الجائز أن كل وسائل التعبير السينمائى لن نعود مفهومة حتى بالنسبة إلى الجيل التالى. ومن المؤكد أنه ستظهر عاجلا أو آجلا، تلك الهوة التى تفرق بين الشخص العادى والذواقة حتى فى هذا الميدان [1] . فالفن الذى لا يزال فى حداثته هو وحده الذى يمكن أن تكون له شعبية، أما حين يتقدم به العمر، فعندئذ يصبح من الضرورى، لكى يفهمه المرء ، أن يكون ملما بالمراحل السابقة لتطوره . إن فهم أى فن يعنى تحقيق الارتباط الضرورى بين عناصر الشكلية والمادية ، وما دام الفن حديث العهد، فهناك علاقة طيبة، لا تثير إشكالات، بين مضمونه وبين وسيلته فى التعبير، أى أن هناك طريقا مباشرًا يوصل من موضوعه إلى أشكاله . ولكن بعد مرور بعض الوقت تصبح هذه الأشكال مستقلة عن المادة الموضوعية ، وتصبح لها كيان ذاتى. ويزداد معناها هزالا. وتفسيرها صعوبة. حتى لا تعود مفهومة إلا لفئة قليلة جدا من الجمهور . وهذه العملية لم تكد تبدأ بعد فى الفيلم، وما زال عدد كبير من رواد

---

(1) لا شك أن نبوءة المؤلف قد تحققت فى وقتنا الحاضر ، لأن أفلام " الموجة الجديدة " مثلا يحتاج فهمها إلى إعداد ذهنى سابق لا يتوافر إلا لأقلية من الناس ويمكن القول أن فكرة إنشاء " نادى السينما " فى بلادنا فى الآونة الأخيرة مظهر من مظاهر وجود هذه الهوة بين المتفرج العادى وبين الذى يفترض أنه هو وحده القادر على الاستمتاع بالنوع الخاص من الأفلام، الذى يعرض فى هذا " النادى " . (المترجم)

السينما ينتمون إلى الجيل الذى شهد مولد الفيلم، وأدرك الدلالة الكاملة لقوالبه . ولكن عملية التباعد أخذت تظهر بالفعل فى تخلى مخرجى اليوم عن معظم وسائل التعبير المسماة " بالسينمائية " . فتلك المؤثرات – التى كانت لها فى وقت ما شعبية كبيرة، والتى يتم أحداثها بزوايا مختلفة للكاميرا، وبعمليات المناورة وتغيير المسافات والسرعات، وحيل المونتاج والطبع، واللقطات المقربة (close - ups) واللقطات الشاملة والقطع (cut - ins) والرجوع إلى الماضى (flash - backs) ولمعان الصورة التدريجى (fade-ins) وخفوتها التدريجى (fade- outs)، وتراكب الصور[1] (dissolves) – تبدو اليوم مفتعلة غير طبيعية، لأن المخرجين والمصورين يركزون انتباههم الآن، تحت ضغط جيل ثان أصبح أقل اهتماما بالفيلم، على السرد الواضح المتصل المثير للقصة، ويؤمنون بأنهم يستطيعون أن يتعلموا من أقطاب " المسرحية المحبوكة " أكثر مما يتعلمونه من أقطاب السينما الصامتة .

إنه لمن غير المتصور، فى المراحل الراهنة للتطور الثقافي، أن يكون في استطاعة أى فن أن يبدأ من جديد، حتى لو كانت فى متناول يده، كالفيلم، وسائل جديدة كل الجدة . فحتى أبسط عقدة للرواية لها تاريخ، وتحمل فى داخلها ملحمة من نوع ما، وصيغا درامية تنتمى إلى فترات الأدب السابقة . ويعمل الفيلم، الذى يتألف جمهوره من المستوى المتوسط للبورجوازية الصغيرة، على اقتباس هذه الصيغ من القصص الخفيفة لدى الطبقة المتوسطة العالية، ويرفه عن رواد السينما اليوم بمؤثرات درامية تنتمى إلى الأمس . والواقع أن سبب أعظم نجاح أحرزه إنتاج الأفلام هو إدراك أن عقلية البورجوازية هى نقطة الالتقاء النفسية للجماهير . ومع ذلك فإن الفئة النفسية لهذا النمط البشرى أوسع نطاقا من الفئة الاجتماعية للطبقة الوسطى الحالية . فهى تضم أجزاء من الطبقات العليا والدنيا، أى من تلك العناصر الواسعة النطاق إلى أبعد حد، والتى تنضم بلا تحفظ – حين لا تكون مشتبكة فى صراع مباشر – إلى الطبقات المتوسطة، ولا سيما فى الأمور المتعلقة بالترفيه فجمهور الفيلم

---

[1] المقصود هنا بالتراكيب، ظهور صورتين على الشاشة فى آن واحد لم خفوت إحداهما بالتدريج وازدياد لمعان الأخرى – التى ينتقل إليها العرض – بالتدريج أيضا، وهى طريقة يستخدمها السينمائيون عادة للدالة على معنى وقت، أو على تذكر حادث ماض . (المترجم)

هو حصيلة عملية التسوية هذه، وإذا أريد للفيلم أن يربح، فعليه أن يرتكز على تلك الطبقة التى تبدأ منها التسوية العقلية. ذلك لأن الطبقة الوسطى، وخاصة منذ عهد " الطبقة الوسطى الجديدة " ، بما فيها من جيوش " الموظفين " ، وصغار المستخدمين فى الدولة والمشروعات الخاصة ، والوكلاء التجاريين ومساعدى النحلات التجارية، ظهرت " فيما بين الطبقات " وظلت محلقة بينها، وكانت تستخدم دائما لسد ما بينها من ثغرات [1] . ولقد كانت هذه الطبقة تشعر دائما بأنها مهددة من أعلى ومن أدنى، ولكن التخلى عن مصالحها الحقيقية كان أفضل لديها من التخلى عن آمالها ومستقبلها المزعوم . لقد كانت، ولا تزال، تريد أن تحسب جزءا من الطبقة العليا البورجوازية، مع أنها فى الواقع كانت تشارك الطبقة الدنيا نصيبها من الحياة . ولكن من المحال أن يكون هناك وعى متماسك ونظرة متسقة إلى الحياة دون مركز اجتماعى قاطع واضح المعالم، وقد تمكن منتج الفيلم من أن يعتمد، وهو آمن تماما، على اختلال اتجاه هذه العناصر المنعدمة الجذور فى المجتمع . فموقف البورجوازية الصغيرة من الحياة يتسم بتفاؤل غير مرتكز على تفكير أو موقف نقدى . وهى تؤمن بأن الفوارق الاجتماعية لا أهمية لها آخر الأمر، ومن ثم فهى تريد أن تشاهد أفلاما يتحرك فيها الناس، ببساطة، من مستوى اجتماعى إلى آخر . وإلى هذه الطبقة الوسطى تقدم السينما تحقيقا لتلك الرومانتيكية الاجتماعية التى لا تحققها الحياة أبدا، بل إن مكتبات الإعارة (التى تضم القصص الخيالية) لا تحققها أبدا بمثل الطريقة الخادعة التى يحققها بها الفيلم بنزعة الإيهامية . أن الإيمان الأعلى لهذه الطبقة هو " كل شخص صانع مصيره " ، والدافع الأساسى لخيالات التمنى التى تحضها على ارتياد السينما هو الصعود . ولقد كان " ول هيز Will Hays" الذى كان قيصر الفيلم في الماضى، على وعى تام بهذه الحقيقة عندما جعل من ضمن تعليماته بالنسبة إلى صناعة الفيلم الأمريكية، التوجيه الآتى : " عرض حياة الطبقات العليا " .

---

(1) Cf. Emil Lederer-Jakov Marshak : " Der neue Mittelstand." Grun driss der Sozialoekonomik, IX, 1926, pp. 121 ff.

ولقد كان التطور من التصوير المتحرك فى على إنجاز أمرين " اختراع اللقطة المقربة close-up المنسوب إلى المخرج الأمريكى " د . و . جريفيث " — وابتداع طريقة جديدة للإدماج interpolation اكتشفها الروس، وهى المسماة بالقطع القصير short-cutting . ومع ذلك فإن الروس لم يخدعوا المقاطعة المتكررة لاستمرار المشهد. بل أن هذه الوسيلة فى إحداث جو من الإثارة أو التعجيل بالإيقاع الدرامى كانت فى متناول أيدى الأمريكيين منذ وقت طويل . ولكن العنصر الجديد في الطريقة الروسية هو قصر لقطات على اللقطات المقربة close-ups والتخلى عن اقتحام اللقطات طويلة موضحة، وتقصير اللقطات الفردية إلى أدنى حد يمكن إدراكه. وعلى هذا النحو نجح الروس في الاهتداء إلى أسلوب تعبيرى للفيلم، من أجل وصف أحوال مضطربة معينة ، وإيقاعات عصبية، وسرعات مدمرة، مما جعل من الممكن إحداث تأثيرات جديدة كل الجدة، يستحيل بلوغها في أى فن آخر . على أن الطابع الثورى في أسلوب المونتاج هذا لم يكن ينحصر في تقصير التقطيع cutting " أو في سرعة تغيير اللقطات وإيقاعها، وتوسيع حدود ما هو ممكن سينمائيا، بقدر ما كان ينحصر في أن الفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات، بل عناصر للواقع غير متجانسة تماما. وهكذا استطاع أيزنشتين Eisens tein أن يعرض التعاقب الآتى في " المدمرة بوتمكين": رجال يعملون بجهد يائس، غرفة الآلات في السفينة أيد مشغولة، عجلات تدور، وجوه شوهها الإرهاق، ضغط " المانومتر " يصل إلى حده الأقصى، صدر يغطيه العرق، غلاية متوهجة ذراع، عجلة بذراع، آلة، إنسان، إنسان؛ آله، آله، إنسان. إنه يجمع هنا بين حقيقتين متباينتين تماما، إحداهما روحية والأخرى مادية، بل أنه لا يكتفى بالجمع بينهما. وإنما يوحد بينهما في الواقع، بحيث تصدر أحداهما عن الأخرى. غير أن مثل هذا التعدى الواعى المتعمد كان يفترض مقدما فلسفة تنكر استقلال المجالات الفردية للحياة، كما تفعل السريالية، وكما فعلت المادية التاريخية منذ البداية .

وحين لا يعود المونتاج بعرض ظاهرتين مرتبطتين فيما بينهما، بل يعرض ظاهرة واحدة. ويقدم ظاهرة بديلة. عوضا عن تلك التى نتوقعها من السياق. يكون

ذلك دليلا أوضح على أن المسألة ليست مجرد تشبيه، بل مساواة، وأن المواجهة بين المجالات المختلفة ليست مجازية فحسب . مثال ذلك أن بودوكين pudovkin فى فيلم " نهاية سانت بطرسبرج " يعرض شمعدانا بلوريا مرتعشا ليدل به على القوة الممزقة للبورجوازية، كما يعرض سلما شديد الانحدار، لا نهاية له، يحاول إنسان صغير الجسم أن يتسلقه بجهد هائل، ليدل به على تسلسل مراتب الوظائف الرسمية،وعلى ألوف الخطوات الوسطى فيها، وقيمتها التى يستحيل بلوغها . وفى فيلم "" أكتوبر " لأيزنشتين، يمثل أفول نجم القياصرة بتماثيل مظلمة لفرسان على ظهور الخيل، فوق منصات مائلة، ويستخدم تماثيل مرتعدة لبوذا بوصفها زخارف للزينة، وأصناما زنجية ممزقة . وفى فيلم " الإضراب" تحل محل تنفيذ أحكام الإعدام ، مناظر " السلخانة " (دار الذبح) . في كل هذه الحالات تحل أشياء تكشف عن الطابع الأيديولوجى للأفكار . والواقع أن تعبير أسلوب المونتاج هذا عن أزمة الرأسمالية وعن فلسفة التاريخ الماركسية من أوضح أمثلة التعبير الفنى المباشر عن موقف اجتماعى تاريخى : ففى تلك الأفلام الروسية يدل " صديرى " مغطى بالنياشين، ولكنه بلا رأس، يدل على آلية الأداة الحربية . وتدل أحذية عسكرية قوية جديدة، على الوحشية العمياء للقوة العسكرية . وهكذا لا نرى في " بوتمكين " مرارا وتكرارا إلا هذه الأحذية الثقيلة، التى لا تبلى، ولا تعرف الرحمة، بدلا من جنود " القوزاق " في سيرهم إلى الأمام . ومعنى هذا المونتاج الذى يحل محل فيه الجزء محل الكل (pars pro toto) هو أن الأحذية الجيدة هى الشرط الضرورى للقوة العسكرية، مثلما كان معنى المثل الأسبق من " بوتمكين " هو أن الجماهير الظافرة ليست إلا تجسيد للآلة المنتصرة . فالإنسان، بأفكاره، وإيمانه، وأمله . مجرد عنصر معتمد على العالم المادى الذى يعيش فيه، وهكذا تصبح نظرية المادية التاريخية هى المبدأ الشكلى لفن الفيلم الروسى . ومع ذلك يبتغى ألا ينسى المرء أن نفس طريقة الفيلم في العرض تمضى شوطا بعيدا لكى تقابل هذه المادية في منتصف الطريق. ولا سيما حين تتبع أسلوب اللقطة المقربة (close-up)، الذى هو منذ البداية أكثر تمشيا مع وصف الشروط المادية، والذى يقصد منه إبراز أهمية هذه الشروط من حيث هى قوة دافعة . ومن جهة أخرى فإن المرء لا يستطيع أن يستبعد

تماما احتمال أن يكون هذا الأسلوب بأسره، الذى تحتل فيه الخصائص المادية مكان الصدارة، وهو ذاته نتاج للمادية .لأن حقيقة كون الفيلم نتاجا للعصر التاريخى الذى شهد كشف الأساس الأيديولوجى للفكر البشرى ليست مجرد مصادفة ، مثلما لم يكن من قبيل المصادفة أن الروس هم أول من عرضوا هذا الفن بطريقة كلاسيكية .

وقد اقتبس مخرجو الأفلام في جميع أرجاء العالم، بغض النظر عن الفوارق القومية والأيديولوجية ، القوالب في الفيلم الروسى، وبذلك أكدوا الفكرة القائلة أنه بمجرد أن يترجم المضمون إلى شكل، فمن الممكن اقتباس الشكل واستخدامه كوسيلة تكنيكية بحتة، بدون الخلفية الأيديولوجية التى انبثق منها . وأن مفارقة التاريخية واللازمانية في الفن، التى أشار إليها ماركس في كتابة " مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسى "، لترجع جذورها على قدرة الشكل هذه على أن يصبح مستقلا قائما بذاته . فماركس يتساءل : " هل يمكن تصور أخيل في عهد البارود والرصاص ؟ أو هل يمكن تصور الإلياذة على الإطلاق في أيامنا هذه، أيام المطبعة والإنتاج المطبوع ؟ ألا تفقد الأغنية والأسطورة وربة الفن بالضرورة معناها في عصر المطبعة ؟ ولكن الصعوبة ليست في كون الفن اليونانى والملاحم اليونانية مرتبطة بأشكال معينة للتطور الاجتماعى، بل في كونها لا تزال ترضينا جماليا حتى اليوم، وفى أنها، بمعنى ما ، تستخدم معيارا، ومثلا أعلى لا يمكن بلوغه " — والواقع أن أعمال أيزنشتين وبودفكين هى، في نواح معينة، الملاحم البطولية للسينما، وإذا كانت هذه الأعمال تعد نماذج ومعايير مستقلة عن الأوضاع الاجتماعية التى أتاحت تحقيقها، فليس لنا أن ندهش لذلك أكثر مما ندهش حين نجد أن هوميروس لا يزال يبعث فينا أعظم متعه من الوجهة الفنية .

إن الفيلم هو الفن الوحيد الذى قامت فيه روسيا السوفيتية بإنجازات هامة يعترف لها بالفضل فيها . ولا شك أن وجه الشبه واضح بين الدولة الشيوعية الفتية وبين هذا الشكل الجديد من أشكال التعبير . فكلاهما ظاهرة ثورية تسير فى مسالك جديدة، دون ماض تاريخى، ودون تقاليد الحركة وتشلها، ودون افتراضات مسلم بها مقدما، ذات طابع ثقافى أو روتينى، من أى نوع . فالفيلم نوع فنى مرن، قابل للتشكل تماما، لا يستفيد، ولا تصدر عنه مقاومة داخلية للتعبير عن الأفكار

الجديدة . وهو وسيلة شعبية، غير معقدة، في الاتصال، تلقى استجابة مباشرة من الجماهير العريضة، وأداة مثلى للدعاية أدرك لينين قيمتها على الفور . بل لقد بدا الفيلم كما لو قد ظهر خصيصا لكى يكون فنا ثوريا، إذ أن جاذبيته من حيث هو أداة للترفيه لا ضرر منها ، أى ليست محفوفة بالخطر من الناحية التاريخية — كانت هائلة من وجهة نظر السياسة الثقافية الشيوعية منذ البداية الأولى ، وأسلوبه الذى هو أشبه بأسلوب الكتاب المصور يسهل فهمه إلى أبعد حد، كما أن استخدامه لنشر الأفكار بين المثقفين يسير جدا . وفضلا عن ذلك فإن الفيلم فن تطور من الأسس الروحية لتكنيك، وبالتالى فهو أكثر تمشيا مع المشكلات التى تثيرها هذه الأسس ذاتها . فالآلة أداته ، ووسيطه، وأنسب موضوع له . أن الأفلام " تصنع "، وهى تظل مرتبطة بجهاز، أو بآلة، على نحو أوثق من ارتباط نواتج الفنون الأخرى بها . فالآلة تقف هنا بين الذات الخلاقة وعملها، كما تقف بين الذات المتلقية والاستمتاع بهذا الفن . والظاهرة الأساسية في الفيلم هى الحركة الآلية، الحركة التى تحدثها التحركات . ومن هنا كان الموضوع الذى يناسب السينما بحق هو الجرى والسباق. والسفر والطيران، والهرب والتعقب، والتغلب على العقبات المكانية . ولا يشعر الفيلم بأنه في مجاله الخاص بقدر ما يشعر حين يكون عليه أن يصف الحركة والسرعة والتنقل العاجل . ومن أقدم موضوعاته وأكثرها فاعلية، عجائب الآلات والأجهزة والأدوات وألاعيبها الضارة . وقد كانت الأفلام الهزلية القديمة تعبر أحيانا عن إعجاب ساذج بالتقدم التكنيكى، وأحيانا أخرى عن احتقار متغطرس له، ولكن هذه الأفلام كانت في معظم الحالات محاولة يبذلها الإنسان الذى وقع بين تروس عالم تسوده الآلة لكى يهدئ نفسه ويطمئنها . إن الفيلم هو قبل كل شيء " صورة فوتوغرافية " ، وهو بهذا المعنى فن تكنيكى، له أصل ميكانيكى ويهدف إلى التكرار الميكانيكى[1]، أى أنه بعبارة أخرى فن جماهيرى " ديمقراطى " في أساسه، نظرا لقلة تكاليف إعاده أدائه . ومن هنا كان من المفهوم تماما أن يكون الفيلم ملائما للبلشفية بنظرتها الرومانتيكية إلى الآلة. وعبادتها للتكنيك. وإعجابها بالكفاءة .

---

(1) Walter Benjamin : L'OEuver d'art a l'époque de sa reproduction mécanisée". Zeitschrift fuer Sozialforschung, 1936, V-1, p, 45.

كذلك فإن من المفهوم أن يكون الروس والأمريكيون، من حيث هما أكثر الشعوب اهتماما بالنواحي التكنيكية، شريكين ومتنافسين في تطوير هذا الفن . على أن الفيلم لم يكن متمشيا أيضا مع رغبتهما فيما هو تسجيلي، واقعي، مطابق للحقيقة . فكل الأعمال الهامة في فن الفيلم الروسي أفلام تسجيلية إلى حد ما، إذ أنها وثائق تاريخية عن بناء روسيا الحديثة، كما أن أفضل ما ندين به للفيلم الأمريكي قوامه التصوير التسجيلي للحياة الأمريكية ، وللنظام العادي اليومي للآلة الاقتصادية والإدارية الأمريكية، وللمدن بناطحات سحابها، ولمزارع الغرب الأمريكي الأوسط، وللشرطة الأمريكية وعالم العصابات . ذلك لأن الفيلم يكون أكثر سينمائية كلما أزداد نصيب الحقائق المادية الخارجة عن هذا الوصف، بين الإنسان والعالم، والشخصية والبيئة. والغاية والوسيلة .

هذا الاتجاه إلى ما هو واقعي أصيل – أي إلى " الوثيقة " – هو دليل على التعطش المتزايد إلى الواقع، المميز لعصرنا الحاضر، وعلى رغبته في أن يزداد علما بالعالم، وذلك بناء على متعلق بالفعل الإيجابي ، وخارج عن نطاق المعرفة ذاتها . بل أنه أيضا دليل على الامتناع عن قبول الأهداف الفنية للقرن الماضي، وهو الامتناع الذي يعبر عنه الهروب من القصة ومن البطل الفرد، المميز نفسيا . هذا الاتجاه، الذي يرتبط في الفيلم التسجيلي بالهروب من الممثل المحترف، يدل بدوره على تلك الرغبة التي تردد دائما في تاريخ الفن – الرغبة في إظهار الواقع الواضح، والحقيقة غير المنمقة، والوقائع غير المشوهة، أي الحياة " كما هي بالفعل " . بل أن هذا الاتجاه هو في كثير من الأحيان عزوف عن الفن كلية . والواقع أن نفوذ العامل الجمالي يتهاوى في عصرنا على أنحاء عدة . فالفيلم التسجيلي والتصوير الفوتوغرافي، والتقارير الصحفية، ورواية التحقيق (reportage novel)، كل هذه لم تعد فنونا بالمعنى القديم على الإطلاق .وفضلا عن ذلك فإن أذكى ممثلي هذه الأنواع وأعظمهم مواهب لا يصرون مطلقا على أن توصيف نوا تجهم بأنها " أعمال فنية " بل أن رأيهم هو أن الفن كان دائما ناتجا ثانويا، وأنه نشأ فى خدمة غرض تتحكم فيه عوامل أيديولوجية .

إن الفن يعد في روسيا السوفيتية وسيلة لغاية فحسب . ولا جدال في أن هذه النظرية النفعية ترجع، قبل كل شيء إلى الحاجة إلى وضع جميع الوسائل المتاحة فى خدمة إعادة البناء على أساس شيوعى، واستئصال النزعة الجمالية الخالصة المميزة للثقافة البورجوازية، وهى النزعة التى تنطوى على أشد الأخطار بالنسبة إلى الثورة الاجتماعية، نظرا لاتخاذها شعار " الفن لأجل الفن " ولاتخاذها موقفا تأمليا مستسلما من الحياة . وأن الوعى بهذا الخطر لهو الذى يجعل من المستحيل على واضعى السياسة الثقافية الشيوعية أن يوفوا التطورات الفنية التى حدثت في الأعوام المائة الأخيرة حقها، كما أن إنكار هذه التطورات هو الذى يجعل آرائهم في الفن تبدو عتيقة إلى حد بعيد . فهم يؤثرون أن يرجعوا الحالة التاريخية للفن إلى مستوى ملكية يوليو، وهم لا يتمسكون بواقعية منتصف القرن الماضى في الرواية فحسب، بل أنهم يشجعون نفس الاتجاه في الفنون الأخرى، ولا سيما التصوير . ففى نظام من التخطيط الشامل، ووسط صراع من أجل مجرد البقاء، لا يمكن أن يترك الفن لكى يشق لنفسه طريق الخلاص . ولكن تكريس الفن لخدمة القضايا العامة أمر لا يخلو من المخاطر من وجهة نظر الغاية المباشر، إذ لا بد أن يفقد الفن في هذه العملية قدرا كبيرا من قيمته بوصفه أداة للدعاية .

إن من الصحيح قطعا أن الفن قد أنتج كثيرا من أروع أعماله تحت ضغط وقهر. وكان عليه أن يساير رغبات طغيان لا يرحم في الشرق القديم، وأن يخضع لمطالب ثقافة تسلطية صارمة في العصور الوسطى . ولكن حتى القهر والرقابة لهما معنى وتأثير يختلف باختلاف الفترات التاريخية . والفارق الأساسى بين الحالة الراهنة والحالة في العصور السابقة هو أننا الآن في فترة زمنية أعقبت الثورة الفرنسية والنزعة التحررية فى القرن التاسع عشر، وأن كل فكرة تخطر بذهننا، وكل نزوع نحس به ، تتغلغل فيه هذه النزعة التحررية . وقد يرد المرء على ذلك — عن حق — بأن المسيحية بدورها كان عليها أن تحطم مدينة متقدمة جدا، ومتحررة نسبيا. وأن فن العصر الوسيط قد ظهر من بدايات متواضعة إلى أبعد حد . ومع ذلك ينبغى ألا ينسى المرء أن الفن المسيحى المتقدم كان عليه أن يبدأ من جديد تقريبا. على حين أن الفن في روسيا السوفيتية يبدأ من أسلوب تطور قبل ذلك، من الوجهة التاريخية.

تطورًا رفيعًا، وإن كان اليوم متخلفا عن العصر إلى حد بعيد . ولكن حتى لو كان المرء على استعداد للتسليم بأن التضحيات المطلوبة هي ثمن فن " قوطى " جديد فليس ثمة ضمان بأن هذا الفن " القوطى " لن يصبح مرة أخرى ، كما أصبح في العصور الوسطى، ملكا تستأثر به طبقة مثقفة صغيرة نسبيا.

إن المشكلة ليست في قصر الفن على أفق الجماهير العرضية في العصر الحاضر. بل في توسيع أفق هذه الجماهير بقدر الإمكان . فالسبيل إلى التذوق الأصيل للفن هو التعليم . والوسيلة التى يمكن عن طريقها الحيلولة دون احتكار لأقلية صغيرة للفن على نحو دائم، ليست هى التبسيط الشديد للفن، بل هى تدريب القدرة على الحكم الجمالى . وهنا أيضا، كما في ميدان السياسة الثقافية بأسره، تكمن الصعوبة الحقيقية في أن كل انقطاع متعسف للتطور ينطوى على هروب من المشكلة الحقيقية، أى يؤدى إلى موقف لا تظهر فيه المشكلة، بالتالى يقتصر على التسويف في عملية البحث عن حل . فاليوم لا تكاد توجد أية وسيلة يمكن تطبيقها عمليا ، تؤدى إلى قيام فن بدائى يكون في الوقت نفسه فنا ذا قيمة . وفى أيامنا هذه، لا يستطيع الفن التقدمى، الأصيل، الأخلاق إلا أن يكون فنا معقدا . ولن يكون من الممكن أبدا أن يستمتع كل شخص بهذا الفن ويتذوقه بنفس المقدار، غير أن من الممكن زيادة نصيب الجماهير العرضية من هذا الفن وتعميقه . ولما كانت الشروط الضرورية للتخفيف من الاحتكار الثقافى هى قبل كل شىء شروط اقتصادية واجتماعية، لأن مهمتنا الكبرى إنما تنحصر فى الكفاح من أجل تحقيق هذه الشروط .

اللوحـــات



١ــ فاتو : الحمام



٢ــ بوشيه : حمام فينوس ــ يجد هذا النوع
من الأعمال أشد الاقبال من البورجوازية
الفنية ومن الارستقراطية السائرة في طريق
التحرر من البلاط



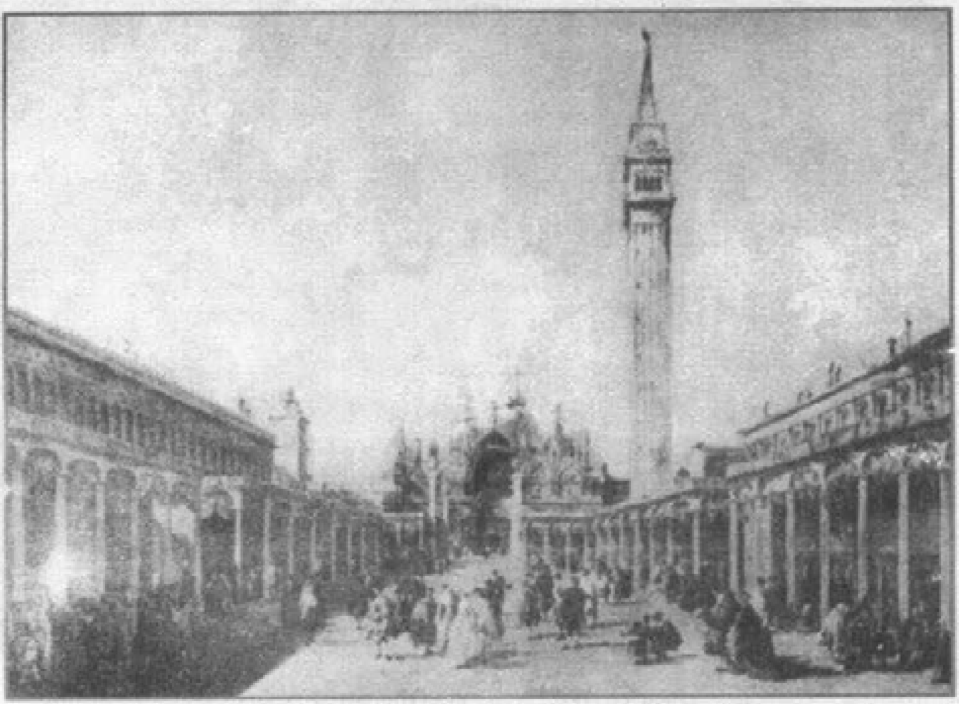
٣- بوشيه : الافطار (١٧٣٨) ـ يظهر لدى بوشيه ، وهو أهم اساتذة عصر الروكوكو ، اهتمام معين بالعناصر البورجوازية في الفن . وتعبر لوحته " الافطار " المحفوظة في متحف اللوفر عن جو عائلى حميم يعيد الى ذاكرتنا أعمال شاردان .



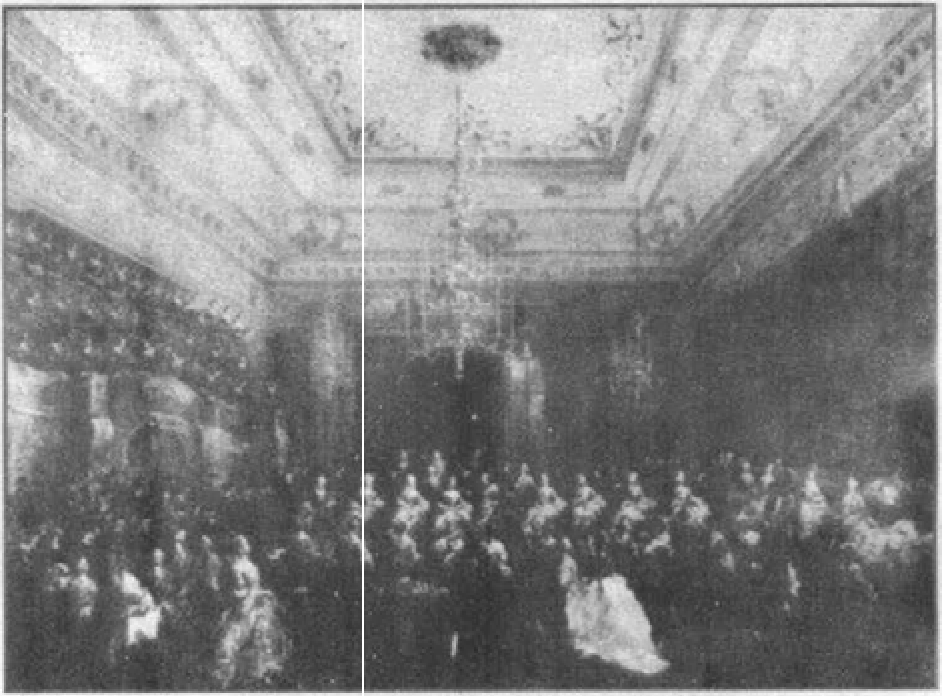
٤ـ شاردان : البائعة (١٧٣٩) ـ كان شاردان هو الفنان البورجوازى العظيم فى القرن الثامن عشر ، ولكنه لقى تجاهلاً لم يكن يستحقة ، ولم يلق تقديراً كافياً حتى من ديدور ذاته .



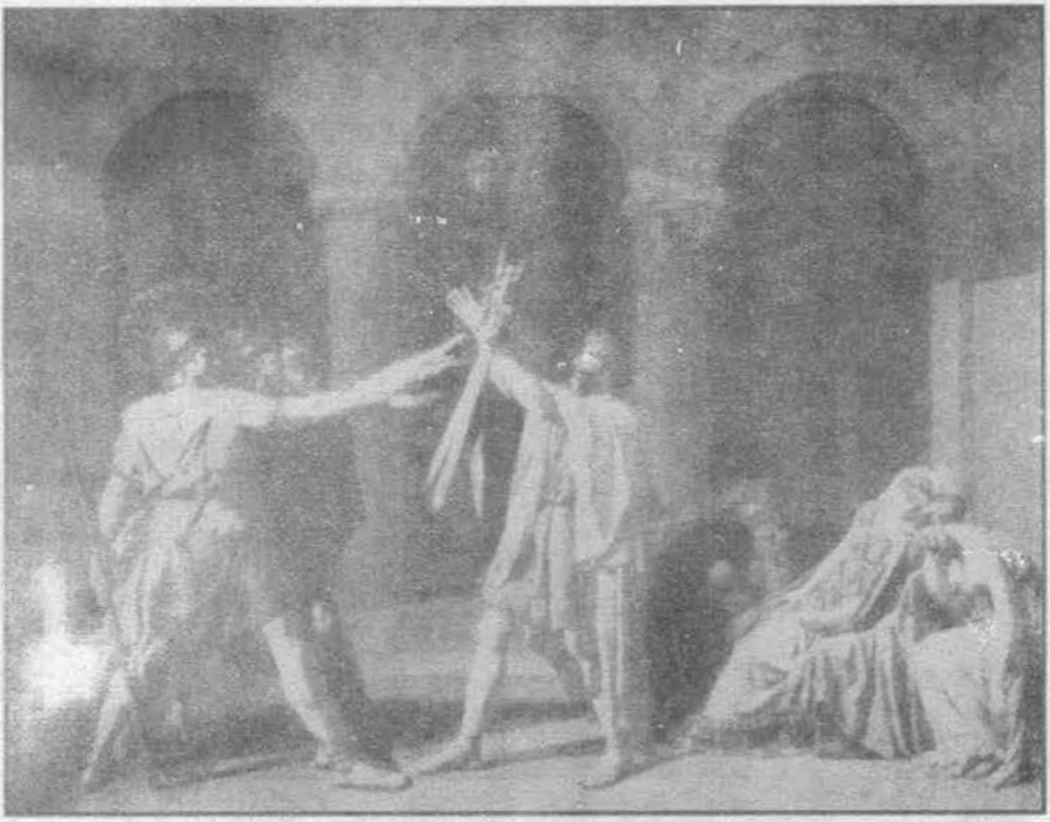
٥ـ جريز : الأبن المعاقب (حوالى ١٧٦١) ـ
رأى ديدور فى هذا النوع من الصور تعبيراً
فنياً أصيلاً عن النظرة البورجوازية الى الحياة



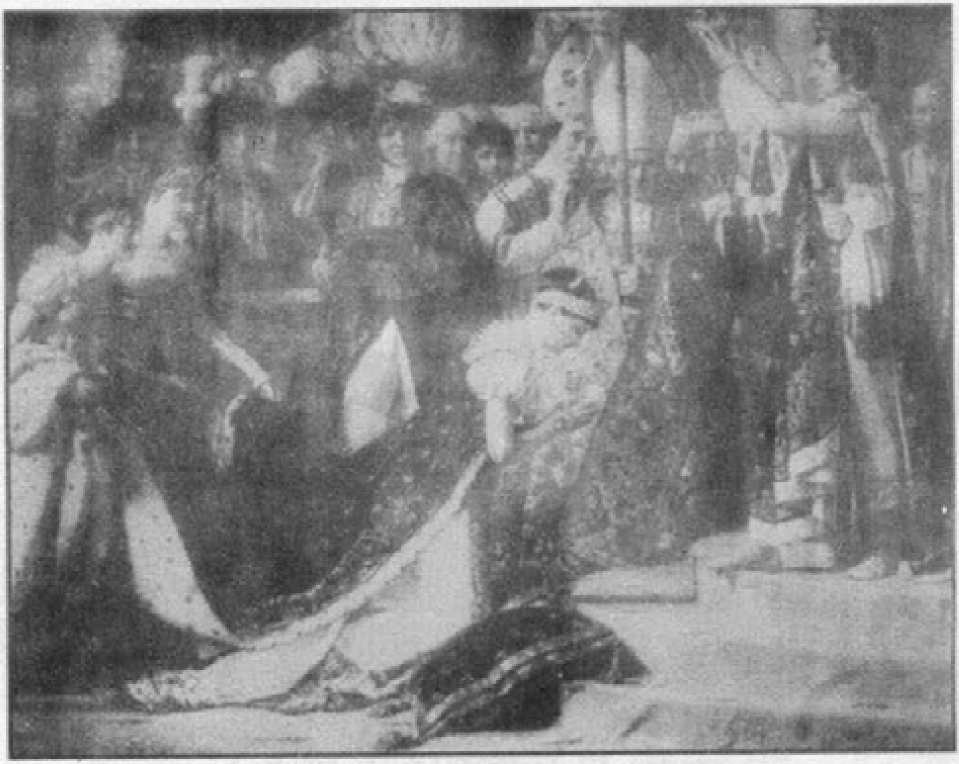
٦ - فرانشسكو جواردى : احتفال فى ميدان سان ماركو .



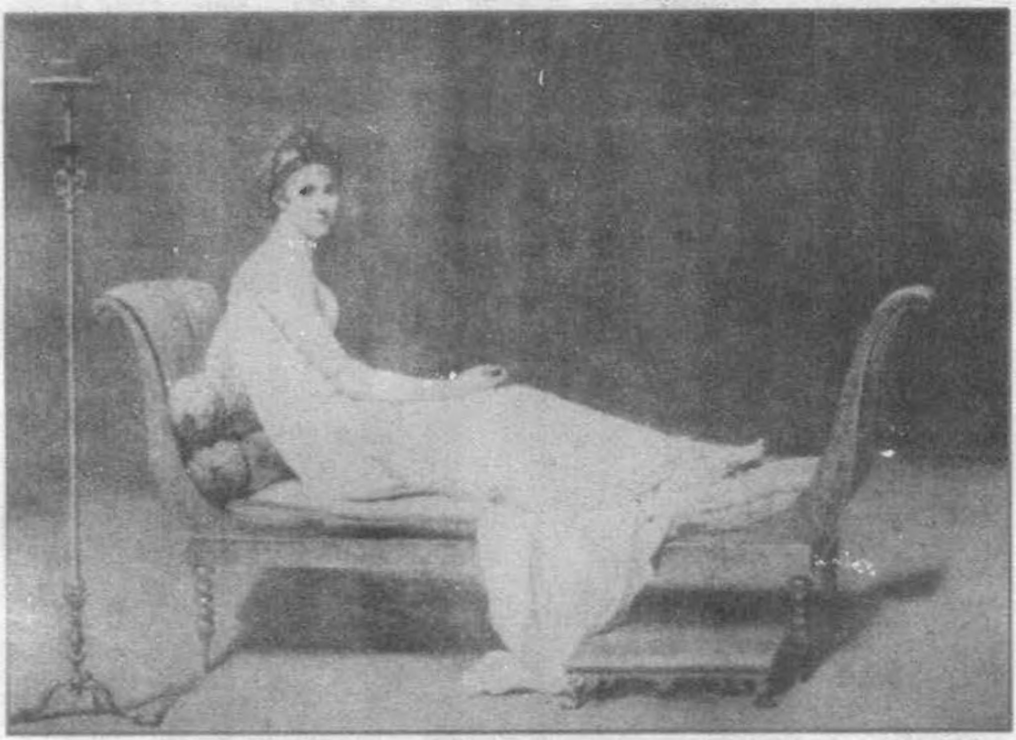
٧- فرانشسكو جواردى : حفلة موسيقية .



٨ــ دافيد : قسم الأخوة هوراتيوس (١٧٨٤) ــ العمل الرئيسى للنزعة الكلاسيكية فى فترة الثورة الفرنسية .



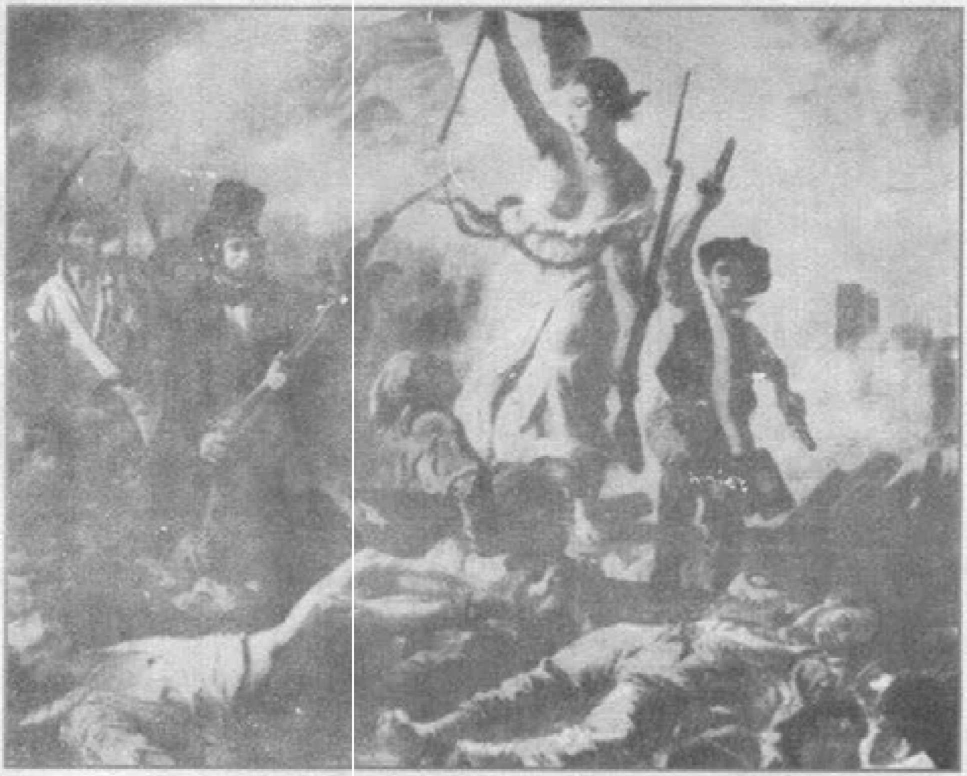
٩ـ دافيد : تتويج نابوليون (جزء تفصيلى) ـ
(١٨٠٥ــ ٧).



١ـ دافيد : مدام ركامييه (١٨٠٠).



١١ـ جريكو : المخبولة (بين ١٨٢١ و ١٨٢٤) .



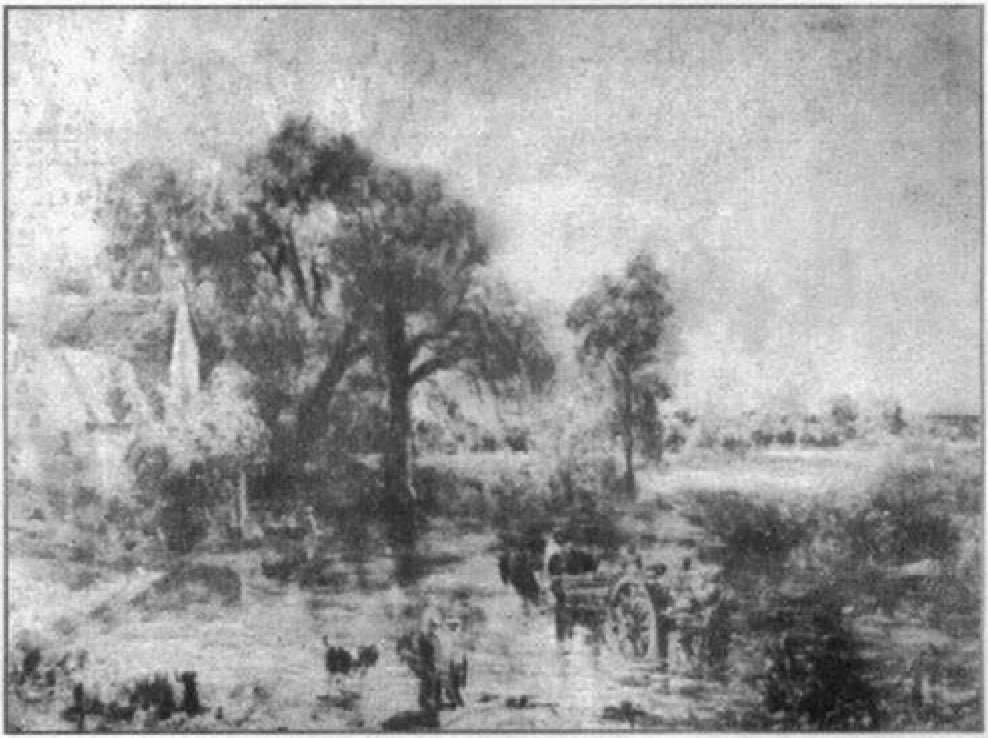
١٢ـ ديلاكروا : الحرية تقود الشعب (١٨٣١) ـ
اللوحة العظيمة التى تمثل جيل (١٨٣٠) .



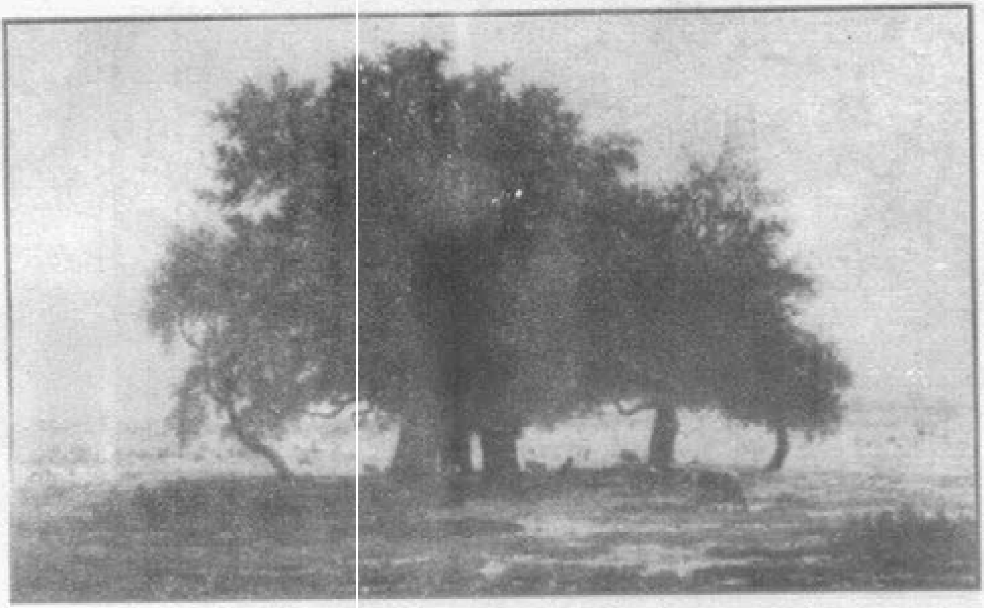
١٣ــ ديلاكروا : موت سارداناباال (١٨٢٧) ــ
لا تختفى روح " الأبرا الكبيرة " والنزعة
الشيطانية والسحرية لدى الرومانتيكيين ،
حتى فى فن ديلاكروا .



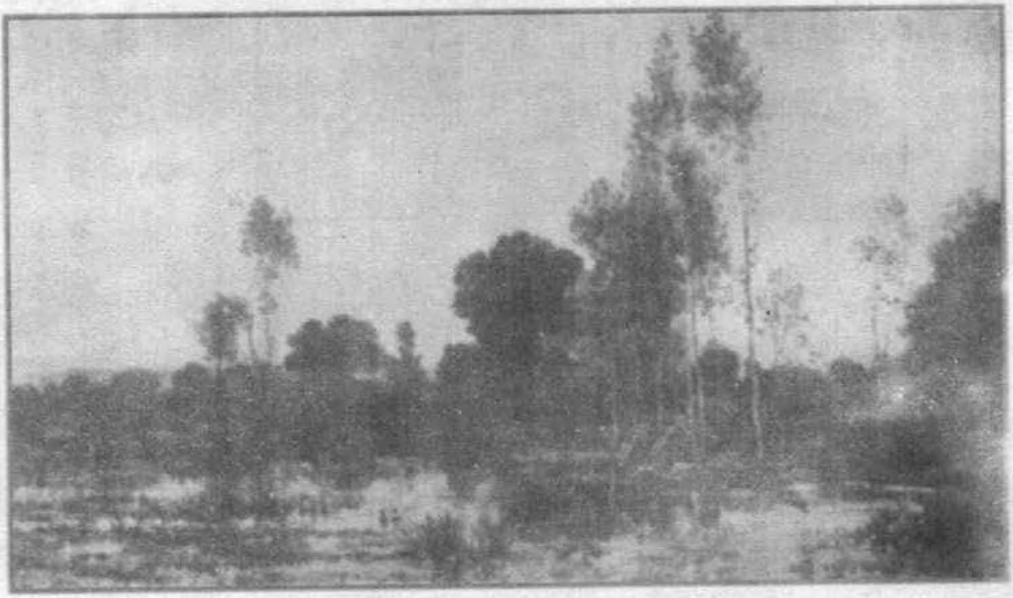
١٤ـ ديلاكروا : دانتي وفرجيل (١٨٢٢) .



١٥ـ كونستابل : دراسة " لعربة القش " (حوالى ١٨٢١) ـ حدثت على يد كونستابل نقطة التحول الحاسمة فى التطور المؤدى إلى الرسم الحديث للمناظر الطبيعية بروح النزعة الطبيعية .



١٦ ـ تيودور روسو : شجرة البلوط ـ من أنجح أعمال رسم الطبيعة الحديث ، المستوحى من روح النزعة الطبيعية .



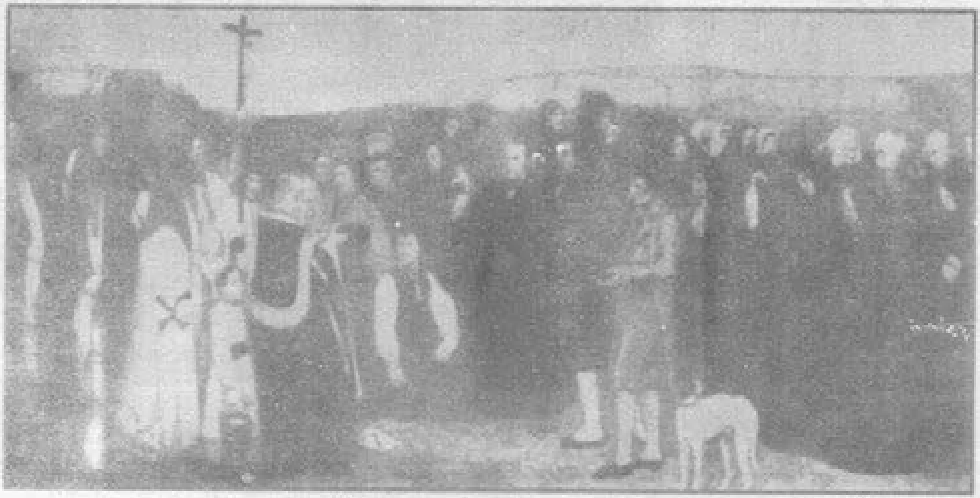
١٧ـ دوبينيي : منظر طبيعي .



١٨ــ ترويان : الثيران تذهب الى العمل فى
الصباح البــاكر .



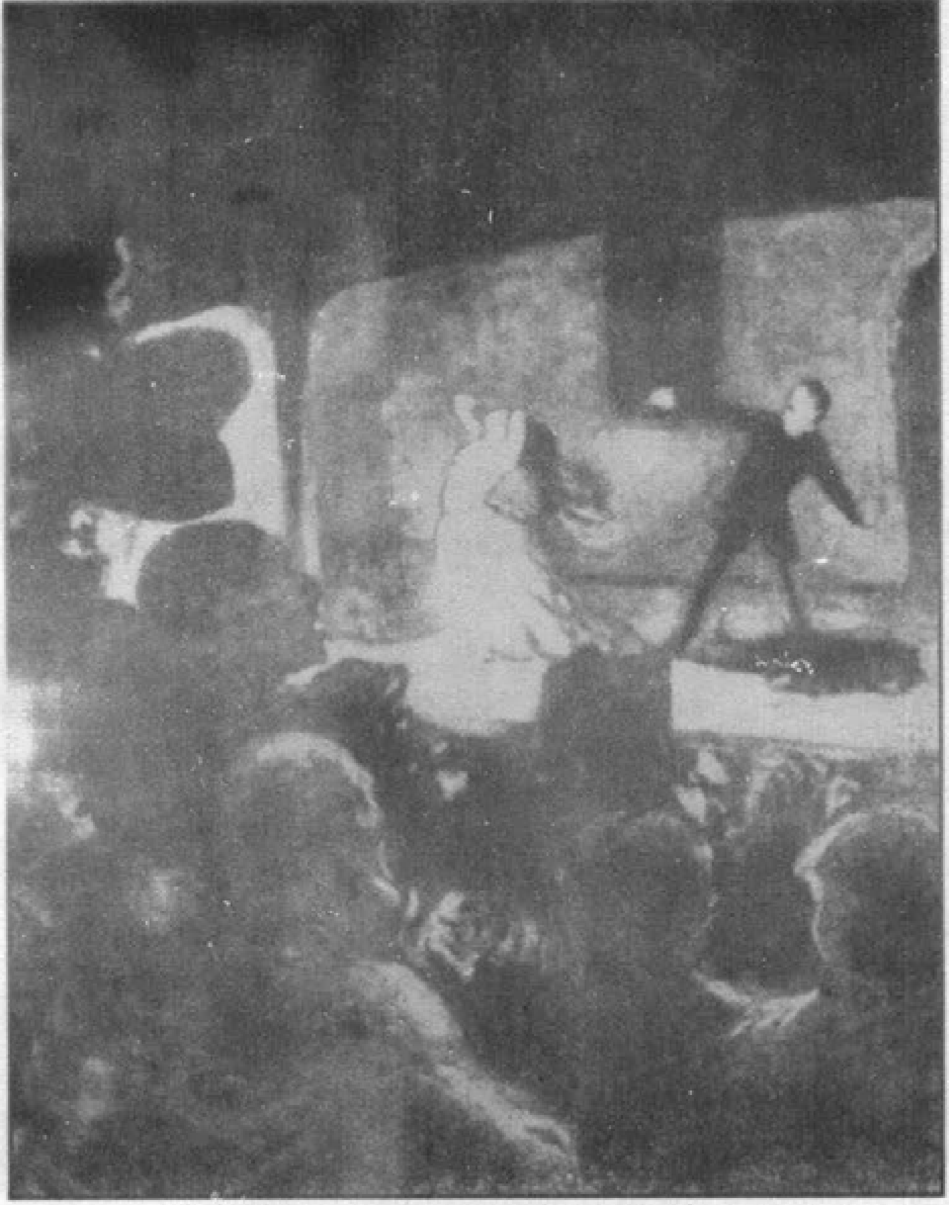
١٩ـ كوربيه : قاطعوا الأحجار (١٨٤٩) ـ عمل هام من أعمال النزعة الطبيعية عند منتصف القرن .



٢٠ــ كوربيه : دفن في أورنان . (١٨٥٠) .



٢١ـ دومييه : (الغسالة) حوالى ١٨٦٣ـ إمتدح دومييه ، شأنه كوربيه وميليه ، العمل اليدوى فى تصويره .



٢٢ــ دوميه : الدراما.



٢٣ــ بول بودرى : أسطورة ــ المثل الاعلى للجمال فى عصر الامبراطورية الثانية .



٢٤ــ د. ج . روسيتى أحلام اليقظة ــ المثل الاعلى
للجمال عند جماعة " ما قبل رافاييل "



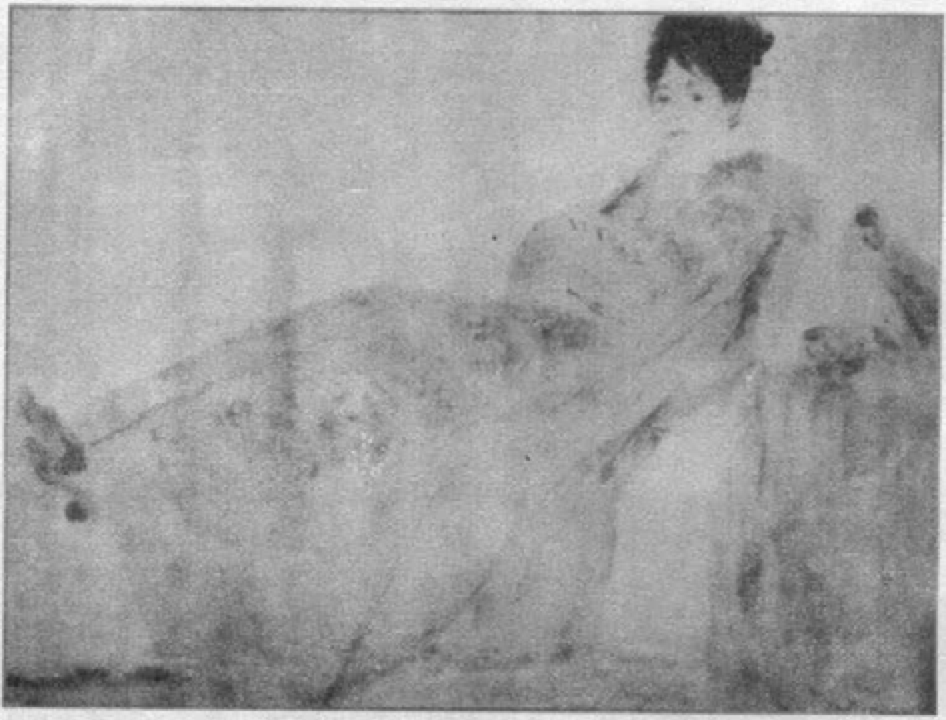
المؤثرات الجوية :

٢٥ـ مونيه : محطة سان لازار فى باريس . ١٨٧٧.



المؤثرات الجوية :

٢٦ـ مانيه : الغداء على العشب . ١٨٦٣.



ضوء الشمس والظل :

٢٧ــ رنوار : مام موثيه .



انطباعية الحركة :

٢٨ــ ديجا : قبل السباق . حوالى ١٨٧١ .



انطباعية الحركة :

٢٩ ــ تولوز لوتريك : الجوكى . ١٨٩٩ .



انطباعية الحركة :

٣٠ـ تولوز لوتريك : جين أفريل ترقص ١٨٩٢.



٣١ــ ديجا : الفتاة الراقصة تشكر الجمهور . ١٨٧٧ .



الطابع العرضى للتصور الانطباعي للواقع .
٣٢ـ ديجا : ميدان الكونكورد . ١٨٧٣ .

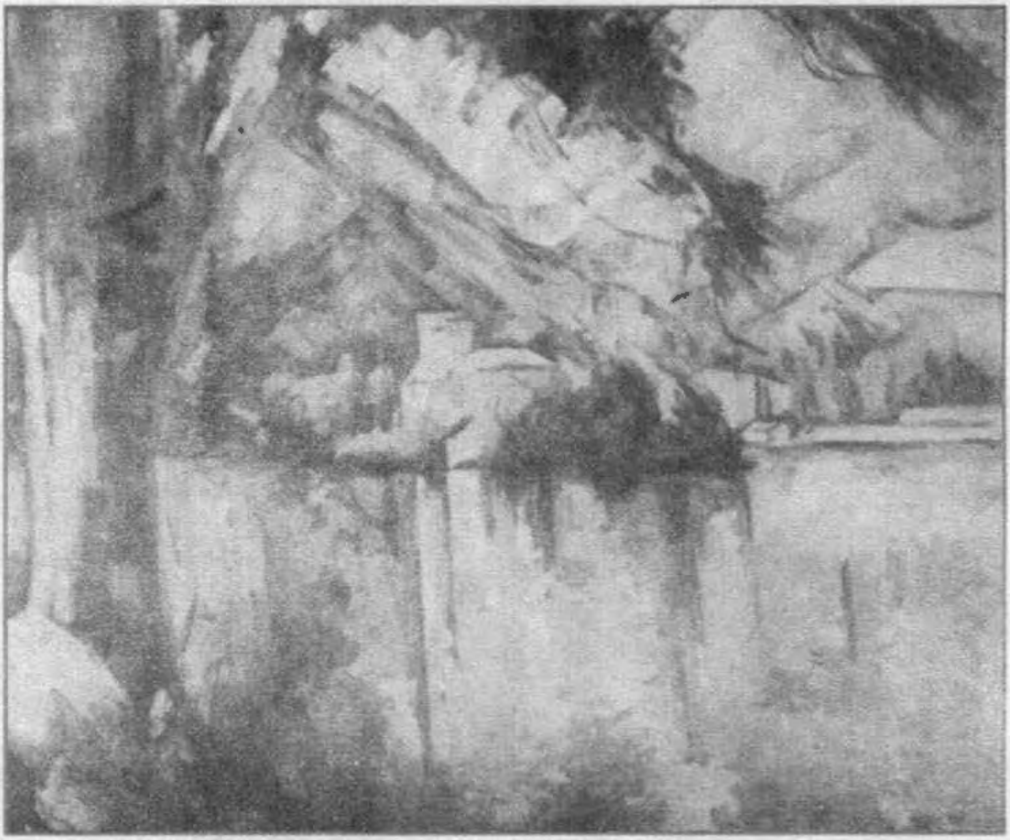


٣٣ـ صيادون بالقرب من بواسى . ١٨٨٢ .



المركب عند سيزان بوصفة انتقالا من الانطباعية الى التكعيبية

٣٤ــ سيزان : جوستاف جفروا . ١٨٩٥.



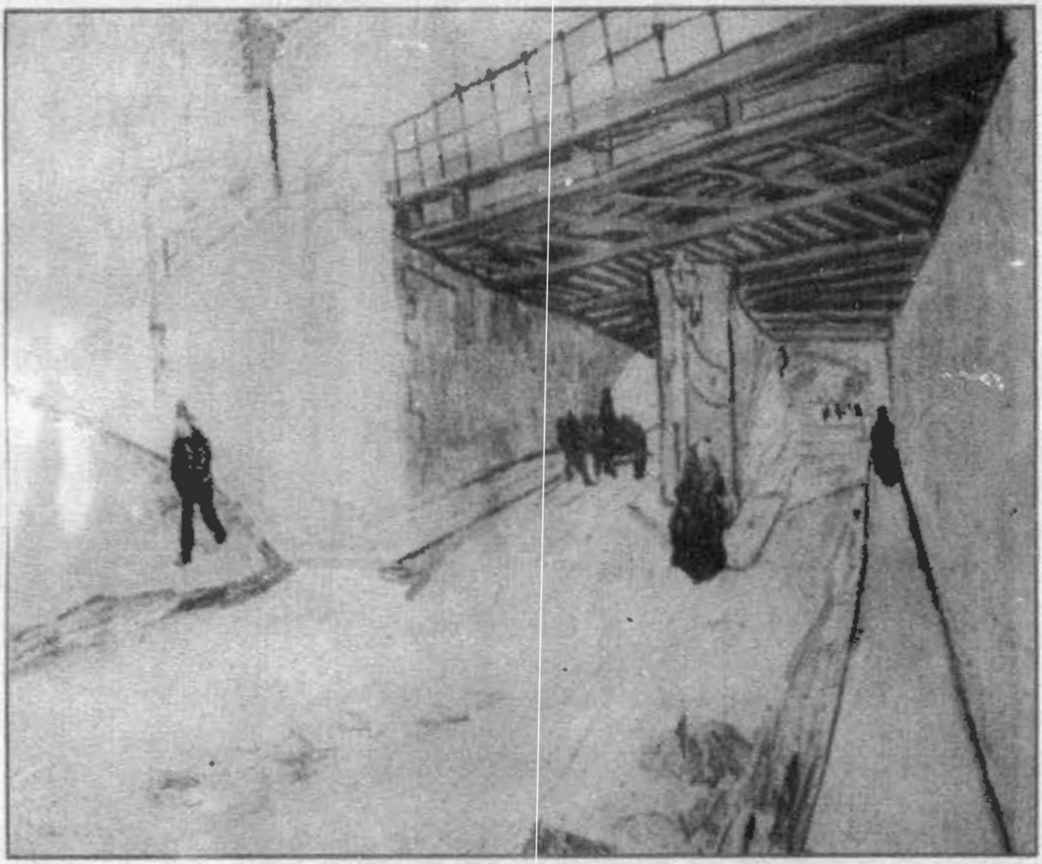
٣٥ ــ سيزان : بحيرة انى ١٨٩٧ .



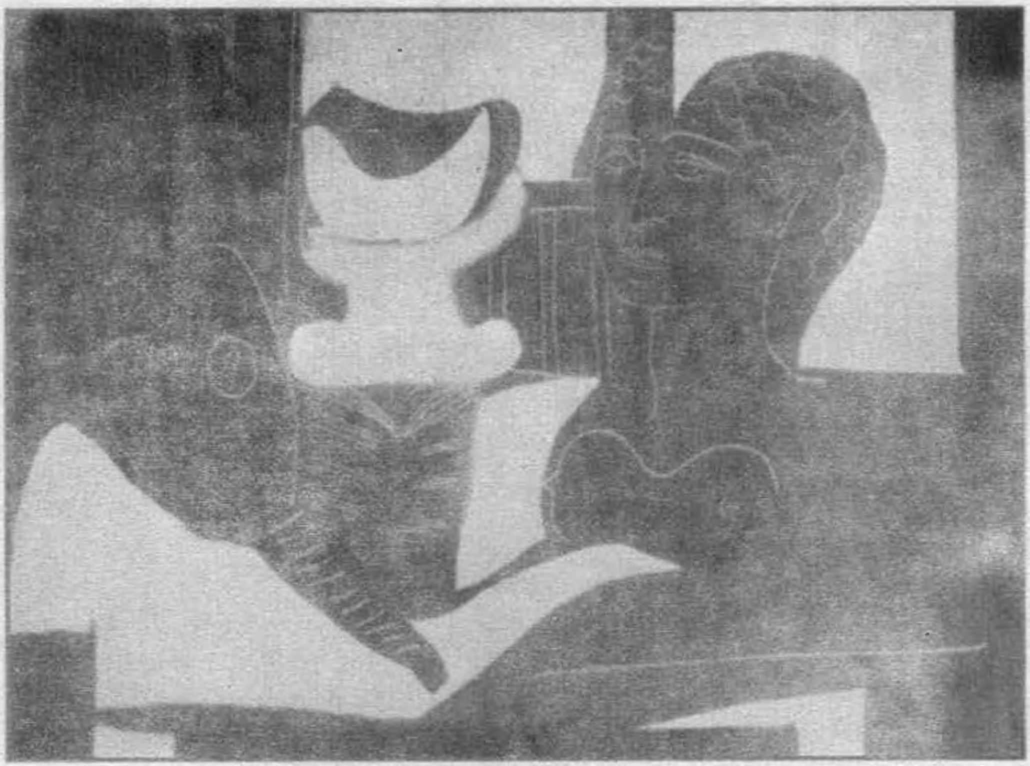
٣٦ ــ سيزان : سيدة عجوز .



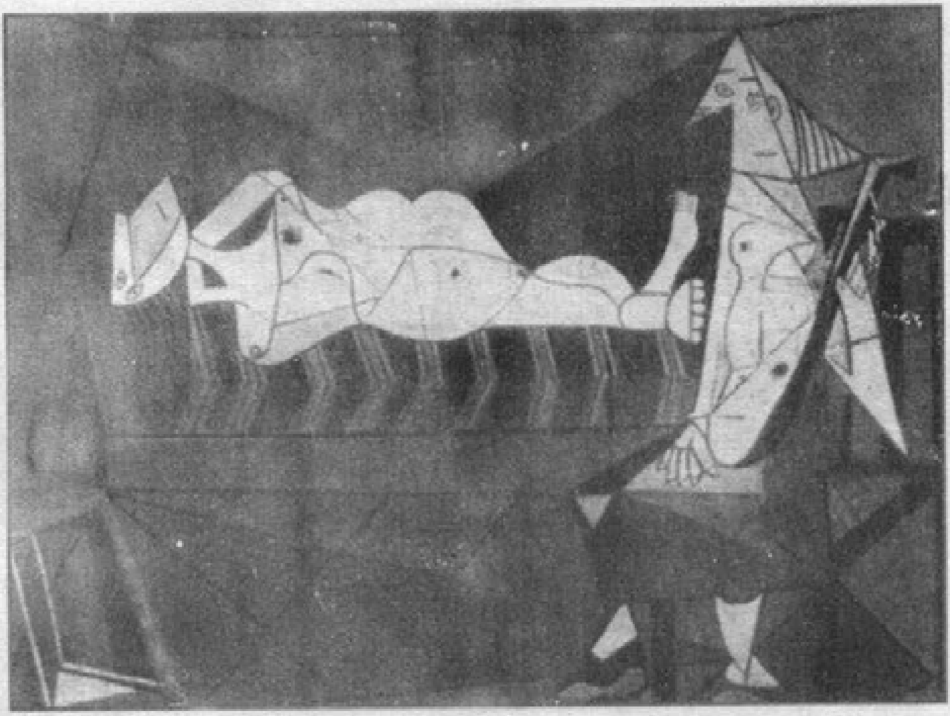
٣٧ــ فان جوخ : الاب تانجى ١٨٨٧ .



الاسلوب الزخرفى عند جوجان وفان جوخ
بوصفه انتقالا من الانطباعية الى التعبيرية :
٣٨ ــ فان جوخ : جسر سكة حديد آرال ١٨٨٨ .



٣٩ ـ بيكاسو : رأس من العالم القديم . ١٩٢٥.



٤٠ ـ بيكاسو : الفجر . ١٩٤٢ .

الفهرس

تم بحمـد الله

مـع تحـيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية